
Искусство книги
выпуск седьмой
1967
полвека советской книжной графики

1967 искусство книги

выпуск седьмой


·искусство книги·

Искус-
ство
кни-
ги

1967

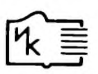
ВЫПУСК СЕДЬМОЙ

•

ПОЛВЕКА СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

•

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О
·КНИГА·



МОСКВА
1971

Составитель
В. Я. БЫКОВА

Редактор
Т. Г. ВЕБЕР

Оформление
Д. С. БИСТИ

Макет
Д. С. БИСТИ, И. Г. РУМЯНЦЕВОЙ

ОТ РЕДАКЦИИ

Седьмой выпуск сборника «Искусство книги» по праву может быть назван юбилейным, ибо большинство его материалов связано с годом, особо знаменательным для нашей страны, для всего советского народа, для трудящихся всего мира. Это год 50-летия Советского государства, 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции, совершившей коренной переворот в истории человечества и впервые на место общества жестокой эксплуатации и бесправия трудящихся поставившей общество освобожденного труда, труда не для обогащения имущей верхушки, а на благо всего народа.

Естественно желание суммировать и представить читателю крупнейшие достижения советской книжной графики за пятьдесят лет, подвести некоторые итоги развития в этой области изобразительного искусства за целую эпоху — эпоху победоносного строительства социализма и перехода к строительству коммунистического общества в СССР.

Особый, итоговый характер сборника, который начал свое существование как альбом лучших работ советских мастеров графики, дал возможность использовать для показа достижений советского книжного искусства за его полувековую историю главным образом репродукции — издание открывается альбомом, демонстрирующим в пределах сравнительно небольшого объема самое ценное, самое показательное в области графического искусства, чтобы читатель мог получить ясное и возможно более полное представление о пути, пройденном советской книжной графикой.

Избранные работы советских графиков, представленные в сборнике, позволяют увидеть неразрывную связь творчества художников со строительством советской культуры, проследить, как советское искусство книги в своем развитии стремилось ответить на те вопросы, которые ставила жизнь, современность.

Советская графика последовательно утверждает принципы социалистического реализма в одном из самых массовых искусств — искусстве книги, имеющей миллионные тиражи и предназначенной для широчайших кругов читателей.



ПОЛВЕКА СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Своим небывалым расцветом наша книжная графика обязана Великой Октябрьской социалистической революции. Именно революция способствовала объединению разрозненных усилий немногих иллюстраторов дореволюционного русского искусства в широкий и мощный поток графического творчества советских художников разных национальностей, создавших за полвека сотни прекрасных художественных изданий. Ныне, подводя итоги пройденного пути, мы можем с гордостью говорить о советской графике как об одном из ярких и самобытных явлений искусства двадцатого века, чье значение выходит далеко за пределы нашей страны.

Величайшее внимание книге уделял В. И. Ленин: именно по его указаниям с первых же лет революции книга получила подлинно всенародное значение, а мастера книжной графики сразу же приняли самое деятельное и плодотворное участие в развитии этой важнейшей сферы культуры. Их работа принесла хорошие плоды.

Минувшие пятьдесят лет были для советской книжной графики не только годами высокого подъема и подлинного расцвета, но и годами, когда она сложилась как большое, самостоятельное и подлинно значительное искусство. Опираясь на блистательный опыт старой русской иллюстрации — Петра Соколова и Врубеля, Серова и мастеров «Мира искусства», советские художники придали книжной графике такое значение, какого она еще никогда не имела. Если раньше шла речь об отдельных прекрасных сериях иллюстраций, созданных художниками, для которых работа в книге была далеко не главной в их творчестве, то теперь можно назвать десятки имен крупнейших мастеров, посвятивших книжной графике всю свою жизнь, перечислить многие сотни книг и серий иллюстраций, стало возможным говорить о книжной графике как о явлении, занимающем одно из самых почетных мест в советском искусстве.

Миллионы новых читателей вновь обратились к лучшим созданиям мировой литературы. Дело заключалось не в простом ознакомлении с классическим наследием. Новый читатель смотрел на великих писателей прошлого новыми глазами, видел в них своих современников, искал у них ответы на вопросы, волнующие его сегодня. Подобно тому, как в постановках Вахтангова и Мейерхольда по-новому зазвучала со сцены драматургия Шекспира и Островского, так в лучших созданиях советской графики нашли новое прочтение и древние библейские мифы, и поэмы Гомера, и с детства знакомые произведения Пушкина, Некрасова, Достоевского.

Легче всего, казалось, было свести книжную графику до уровня воспитательно-познавательного комментария к литературе, помогая новому и часто неискушенному читателю увидеть воочию то, что ему было неизвестно. Но советские художники с первых дней революции заговорили со своим зрителем как с человеком высокой культуры, способным

понять все художественное совершенство, всю глубину, всю философскую значительность и общечеловеческий смысл классической литературы, равно как и новаторское, современное звучание вновь созданных литературных произведений. Такое отношение к читателю и зрителю характерно для советской графики и сегодня.

Путь советской графики, как путь всякого большого искусства, был не легок и не прост. Бывало, что предпочтение одной манеры, одного художественного стиля приводило к нивелировке и однообразию. Но всегда была жива в советской графике глубокая традиция, и ее жизненных и творческих сил всегда хватало, чтобы преодолеть неудачи и трудности и выйти на новые пути, часто опережая и станковую графику, и живопись.

При взгляде на путь, пройденный книжной графикой за пятьдесят лет, поражает разнообразие художественных манер, творческих почерков, технических находок. Свои стилистические особенности сложились в творчестве художников Москвы и Ленинграда, возникли новые национальные школы книжной графики во многих республиках, впервые в истории вышла на пути большого искусства книга для детей.

В течение почти полувека признанным вождем советской книжной графики был великий русский художник и крупнейший в мире мастер книги В. А. Фаворский. Присущие ему как человеку и художнику черты не могли не отразиться плодотворно на всем, что было наилучшего в нашем искусстве книжной иллюстрации и книжного оформления. В лучших работах наших художников-графиков, при всем их разнообразии, сказалось то же умение преклоняться перед великим искусством прошлого и постоянно учиться у него, оставаясь современными и новыми; способность постигать и воспроизводить стиль, особенности, национальные черты писателя, сохраняя свое собственное лицо и свой национальный характер; стремление с доброжелательной готовностью воспринимать все лучшее, что создается в современном мировом искусстве, не опускаясь до подражания и слепого следования моде. В первую же очередь советские художники учились у Фаворского беззаветной любви к своему делу, уважению к мастерству, постоянной заботе о судьбе книги и книжной иллюстрации, их путях, задачах, возможностях.

1

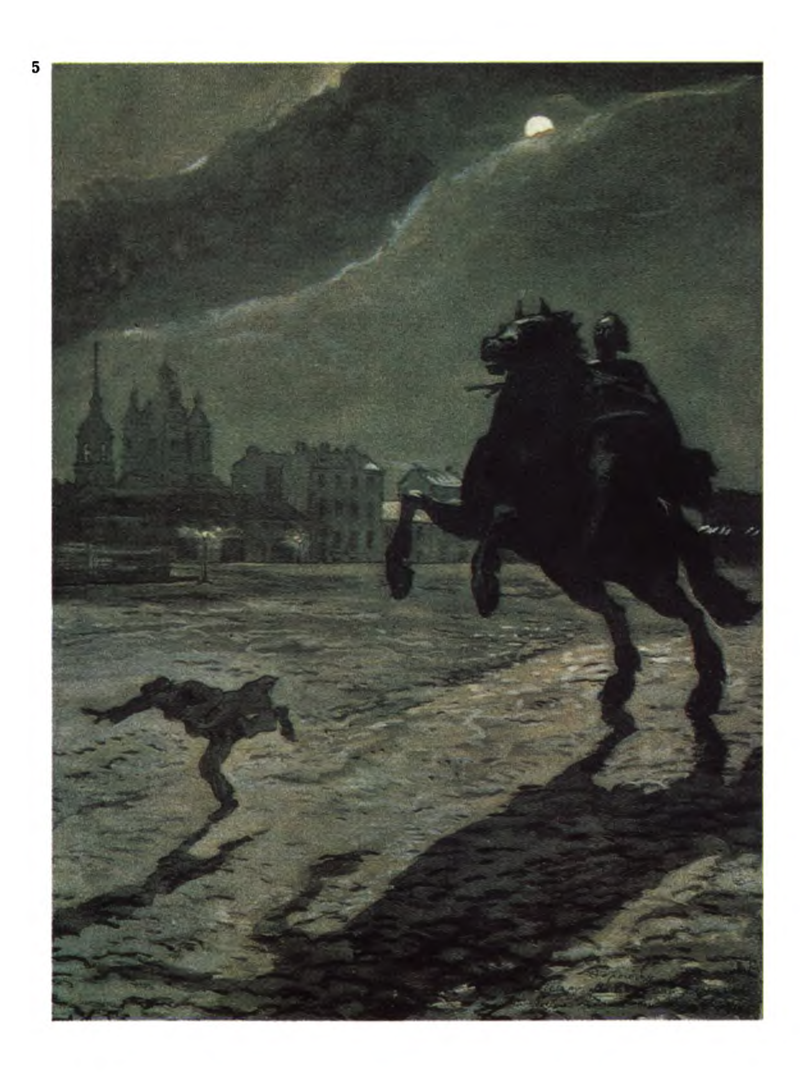


2



1. *Д. И. Митрохин.* Обложка. Пб., «Аквилон», 1922
2. *Г. И. Нарбут.* Обложка журнала. Киев, Ред. отдел Укрсовнархоза, 1919
3. *М. В. Добужинский.* Иллюстрация. Ф. Достоевский. Белые ночи. Пб., «Аквилон», 1923
4. *С. В. Чехонин.* Обложка. 1923
5. *А. Н. Бенуа.* Иллюстрация. А. С. Пушкин. Медный всадник. Пб., Комитет популяризации художественных изданий, 1923

5



3



4



6

7



8



9



10


Н. ТИХОНОВ
ВЕСЕЛЫЕ КОНИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО 1929

11

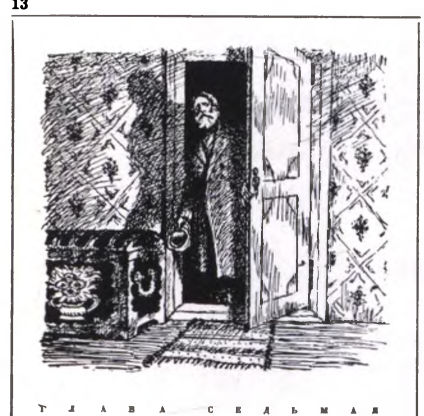


6. *Ю. П. Анненков.* Иллюстрация. А. Блок. Двенадцать. Пб., «Алконост», 1918
7. *Н. И. Пискарев.* Иллюстрация. А. В. Луначарский. Освобожденный Дон-Кихот. М., ГИЗ, 1922
8. *А. И. Кравченко.* Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Портрет. М., ГИЗ, 1928
9. *Е. Е. Лансере.* Иллюстрация. Л. Толстой. Казаки. М.—Л., «Academia», 1937
10. *Н. А. Тырса.* Обложка. М.—Л., Гиз, 1929
11. *В. М. Конашевич.* Иллюстрация. А. Фет. Стихотворения. Пб., «Аквилон», 1922
12. *В. А. Фаворский.* Иллюстрация. Книга Руфь. Изд. М. и С. Сабашниковых, 1925
13. *Б. М. Кустодиев.* Полоса с иллюстрацией. Н. С. Лесков. Леди Макбет Мценского уезда. Л., Изд. писателей в Ленинграде, 1930
14. *Л. М. Лисицкий.* Разворот. В. Маяковский. Для голоса. Берлин, ГИЗ, 1923

12



13



ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Только Катерина Львовна задула свечу и совсем раздетая улеглась на мягкой пуховик, сон так и окутал ее голову. Заснула Катерина Львовна, наигравшись и натешившись, так крепко, что и нога ее спит и рука спит; но опять слышит она сквозь сон, будто опять дверь отворилась и на постель тяжелым осметком упал давешний кот.

— Да что же это в самом деле за наказание с этим котом?— рассуждает усталая Катерина Львовна. — Дверь теперь уж нарочно я сама своими руками на ключ заперла, окно закрыто, а он опять тут. Сейчас его выкину, — собиралась встать Катерина Львовна, да сонные руки и ноги ее не

36

14







15



16



17

15. *В. В. Лебедев.* Обложка. Л., Детгиз, 1935
16. *А. М. Родченко.* Обложка. М., Госиздат, 1923
17. *Е. И. Чарушин.* Обложка. Л., ГИЗ, 1929
18. *Д. А. Шмаринов.* Иллюстрация. Ф. Достоевский. Преступление и наказание. М., Гослитиздат, 1956
19. *Е. А. Кибрик.* Иллюстрация. Р. Роллан. Кола Брюньон. Л., Гослитиздат, 1936
20. *Н. Н. Купреянов.* Обложка. М., Госиздат, 1929

18

19

20

И. СОКОЛОВ-МИКИТОВ
ФУРСИК
ГОСУДАР=
СТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬ=
СТВО 1929



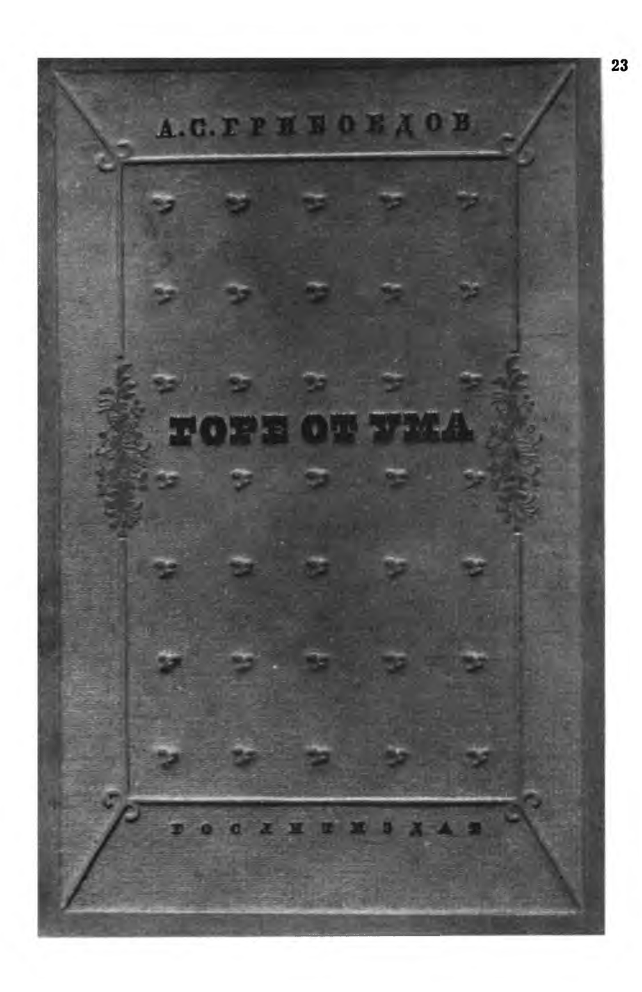
22



21. *А. А. Дейнека.* Иллюстрация. А. Барбюс. Огонь. М.—Л., «Academia», 1935

22. *С. В. Герасимов.* Иллюстрация. М. Горький. Дело Артамоновых. М., Гослитиздат, 1956

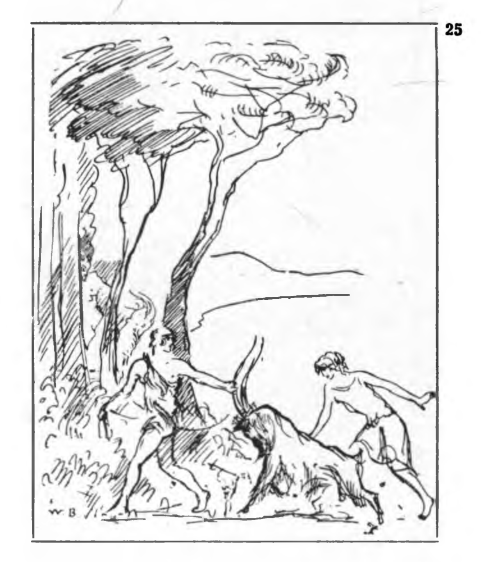
23



24



25



26



23. ***В. Д. Двораковский.*** **Переплет. М., Гослитиздат, 1938**

24. ***П. Я. Павлинов.*** **Обложка. М., ГИЗ, 1935**

25. ***В. Г. Бехтеев.*** **Иллюстрация. Лонг. Дафнис и Хлоя. М.—Л., «Academia», 1935**

26. ***В. И. Курдов.*** **Иллюстрация. Р. Киплинг. Рикки-Тикки-Тави. Л., Детгиз, 1934**

27



28



27. *С. С. Кобуладзе*. Иллюстрация. Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1937
28. *А. М. Каневский*. Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. Детгиз, 1947
29. *В. В. Пахомов*. Иллюстрация. Н. А. Некрасов. Мороз—Красный нос. Л., Гослитиздат, 1938
30. *П. Н. Староносов*. Иллюстрация. Барин и мужик. 1932

29



30



31



Итак, вы видели защитников Севастополя на самом месте защиты и идете назад, почему-то не обращая никакого внимания на ядра и пули, продолжающие свистать по всей дороге до разрушенного театра, — идете с спокойным, возвысившимся духом. Главное, отрадное убеждение, которое вы вынесли, — это убеждение в невозможности взять Севастополь, и не только взять Севастополь, но поколебать где бы то ни было силу русского народа, — и эту невозможность видели вы не в этом множестве траверсов, брустверов, хитросплетенных траншей, мин и орудий, одних на других, из которых вы ничего не поняли, но видели ее в глазах, речах, приемах, в том, что называется духом защитников Севастополя. То, что они делают, делают они так просто, так малонапряженно и усиленно, что, вы убеждены, они еще могут сделать во сто раз больше... они всё могут сделать. Вы понимаете, что чувство, которое заставляет работать их, не есть то чувство мелочности, тщеславия, забывчивости, которое испытывали вы сами, но какое-нибудь другое чувство, более властное, которое сделало из них людей, так же спокойно живущих под ядрами, при ста случайностях смерти вместо одной, которой подвержены все люди, и живущих в этих условиях среди беспрерывного труда, бдения и грязи. Из-за креста, из-за названия, из угрозы не могут принять люди эти ужасные условия: должна быть другая, высокая побудительная причина. И эта причина есть чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, — любовь к родине.



26



Только теперь рассказы о первых временах осады Севастополя, когда в нем не было укреплений, не было войск, не было физической возможности удержать его, и все-таки не было ни малейшего сомнения, что он не отдастся неприятелю, — о временах, когда этот герой, достойный древней Греции, — Корнилов, объезжая войска, говорил: «Умрем, ребята, а не отдадим Севастополя», — и наши русские, неспособные к фразерству, отвечали: «Умрем! ура!» — только теперь рассказы про эти времена перестали быть для вас прекрасным историческим преданием, но сделались достоверностью, фактом. Вы ясно поймете, вообразите себе тех людей, которых вы сейчас видели, теми героями, которые в те тяжелые времена не упали, а возвышались духом и с наслаждением готовились к смерти, не за город, а за родину. Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...

27

32

— Это пистоля неизвестного, неподражаемого мастерства — ее наш адмирал у разбойничьего атамана в Канделабрии из-за пояса выдернул.

Государь взглянул на пистолю и наглядеться не может.

Взахался ужасно.

— Ах, ах, ах, — говорит, — как это так... как это даже можно так тонко сделать! — И к Платову по-русски оборачивается и говорит: — Вот если бы у меня был хотя один такой мастер в России, так я бы этим весьма счастливый был и гордился, а того мастера сейчас же благородным бы сделал.

А Платов на эти слова в ту же минуту опустил правую руку в свои большие шаровары и тащит оттуда ружейную отвертку. Англичане говорят: «Это не отворяется», а он, внимания не обра-



щая, му замок ковырять. Повернул раз, повернул два — замок и вынулся. Платов показывает государю собачку, а там на самом сугибе сделана русская надпись: «Иван Москвин во граде Туле».



33

И забыто — не забыто,
Да не время вспоминать,
Где и кто лежит убитый
И кому еще лежать,
И кому траву живому
На земле топтать потом,
До жены прийти, до дому,
Где жена и где тот дом!
Плясуны на пару пара
С места кинулися вдруг.
Задышал морозным паром,
Разогрелся тесный круг.

— Веселей кружитесь, дамы,
На носки не наступать!
И бежит шофер тот самый,
Опасаясь опоздать.
Чей кормилец, чей поилец,
Где пришелся ко двору?
Крикнул так, что расступились:
— Дайте мне, а то помру!

И пошел, пошел работать,
Наступая и грозя,
Да как выдумает что-то,
Что и высказать нельзя.
Словно в праздник на вечерке
Половицы гнет в избе,
Прибаутки, поговорки
Сыплет под ноги себе.
Подает за штукой штуку:

— Эх, жаль, что нету стуку,
Эх, друг,
Кабы стук,



31. ***А. В. Кокорин.*** **Разворот. Л. Толстой. Севастопольские рассказы. М., Гослитиздат, 1960**
32. ***Н. В. Кузьмин.*** **Разворот. Н. С. Лесков. Левша. М., Гослитиздат, 1955**
33. ***О. Г. Верейский.*** **Разворот. А. Т. Твардовский. Василий Теркин. М., Гослитиздат, 1944**
34. ***К. И. Рудаков.*** **Иллюстрация. Ги де Мопассан. Пышка. Л., «Худож. лит.», 1936**
35. ***Кукрыниксы.*** **Иллюстрация. А. П. Чехов. Дама с собачкой. М.—Л., Гослитиздат, 1948**
36. ***А. Н. Самохвалов.*** **Иллюстрация. М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города. М.—Л., «Academia», 1935**
37. ***Д. А. Дубинский.*** **Иллюстрация. А. Куприн. Поединок. М., Гослитиздат, 1962**

34



36



35



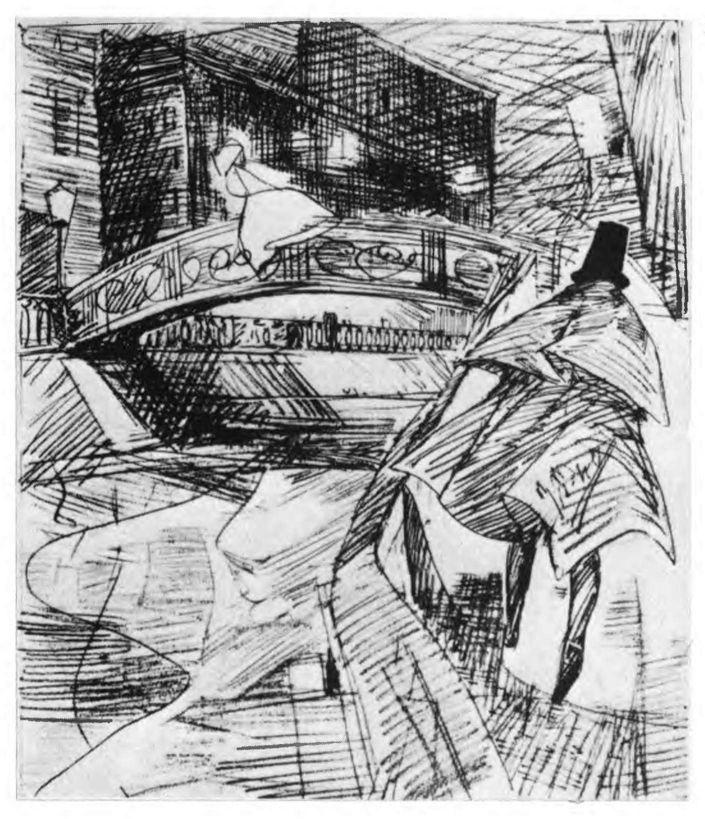
37





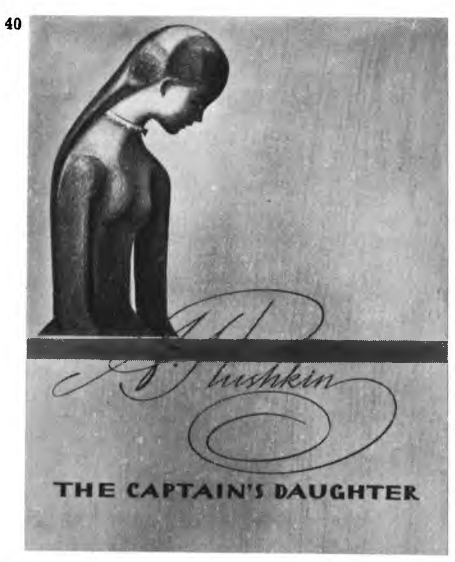
38



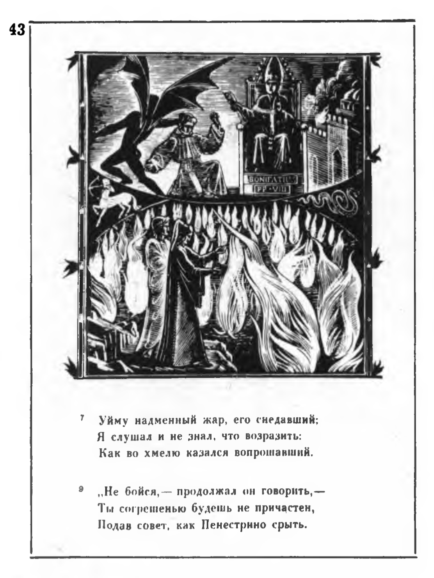


38. *Б. М. Басов.* Иллюстрация. М. А. Шолохов. Судьба человека. 1962
39. *В. Н. Горяев.* Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Невский проспект. М., «Худож. лит.», 1966
40. *Б. А. Маркевич.* Обложка. А. С. Пушкин. Капитанская дочка. 1965
41. *М. П. Клячко.* Суперобложка. М., Детгиз, 1956
42. *Ф. В. Лемкуль.* Иллюстрация. К. Чуковский. Джек — покоритель великанов. 1966
43. *М. И. Пиков.* Полоса с иллюстрацией. Данте. Божественная комедия. М., Гослитиздат, 1961
44. *А. Ф. Билль.* Начальная полоса. М. Горький. Сказки об Италии. М., «Худож. лит.», 1964
45. *Г. Д. Епифанов.* Иллюстрация. А. С. Пушкин. Пиковая дама. М.—Л., «Худож. лит.», 1966

40



43


7 Уйму надменный жар, его снедавший;
Я слушал и не знал, что возразить:
Как во хмелю казался вопрошавший.

9 „Не бойся,— продолжал он говорить,—
Ты согрешенью будешь не причастен,
Подав совет, как Пенестрино срыть.

41



44


X

З

...нойный день, тишина; жизнь застыла в светлом покое, небо ласково смотрит на землю голубым ясным оком, солнце — огненный зрачок его.

Море гладко выковано из синего металла, пестрые лодки рыбаков неподвижны, точно впаяны в полукруг

71

42



45



46



46. *С. Б. Телингатер.* Суперобложка. М., Гослитиздат, 1963

47. *А. Д. Гончаров.* Полоса с иллюстрацией. В. Шекспир. Гамлет. М., «Худож. лит.», 1964

48. *Ф. (Л.) Збарский.* Иллюстрация. Овидий. Любовные элегии. М., Гослитиздат, 1963

49. *Д. С. Бисти.* Разворот. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. М., «Худож. лит.», 1967

50. *А. А. Васин.* Суперобложка. 1963

47



ПОЛОНИЙ

С этим развязались

Вдаваться, государи, в спор о том,
Что есть король и слуги и что время
Есть время, день есть день и ночь есть ночь,—
Есть трата времени и дня и ночи.
Итак, раз краткость есть душа ума,
А многословье — тело и прикрасы,
То буду сжат. Ваш сын сошел с ума.
С ума, сказал я, ибо сумасшедший
И есть лицо, сошедшее с ума.
Но побоку.

48



И снова
ветер
свежий, крепкий
валы
революции
поднял в пене.
Литейный
залили
блузы и кепки.
«Ленин с нами!
Да здравствует Ленин!»
— Товарищи! —
и над головами
первых сотен
вперед
ведущую
руку выставил.
— Сбросим
эсдечества
обветшавшие лохмотья.
Долой
власть
соглашателей и капиталистов!

49

50

ФРАНСУА
ВИЙОН

СТИХИ

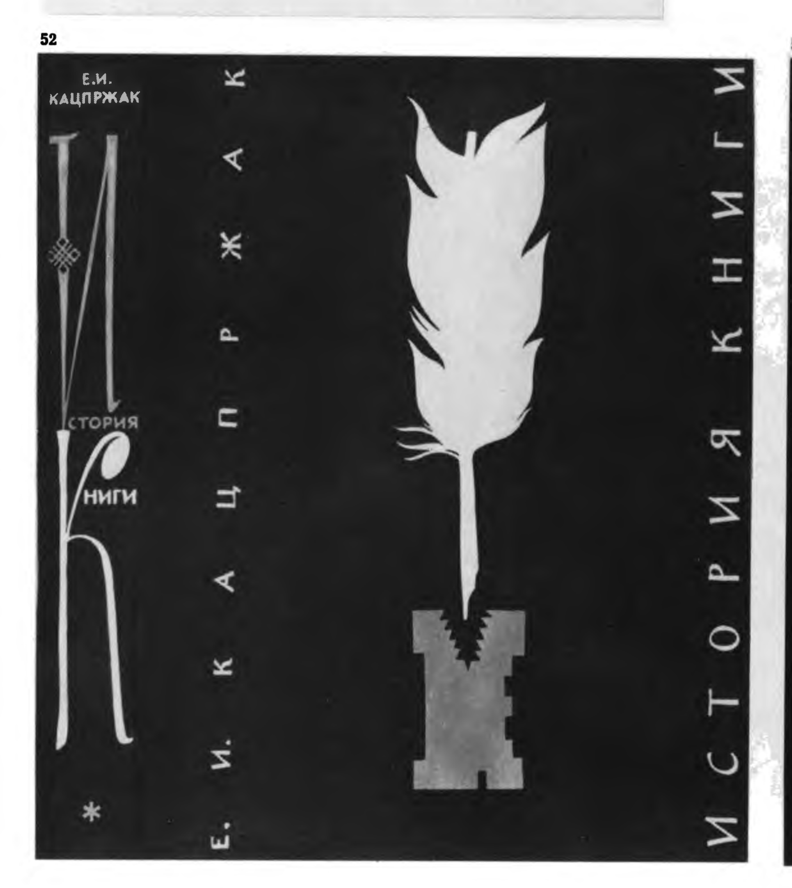


51. *И. И. Фомина.* Переплет. М., «Искусство», 1963
52. *Е. И. Коган.* Суперобложка. М., «Книга», 1964
53. *В. В. Лазурский.* Суперобложка. М., «Искусство», 1959

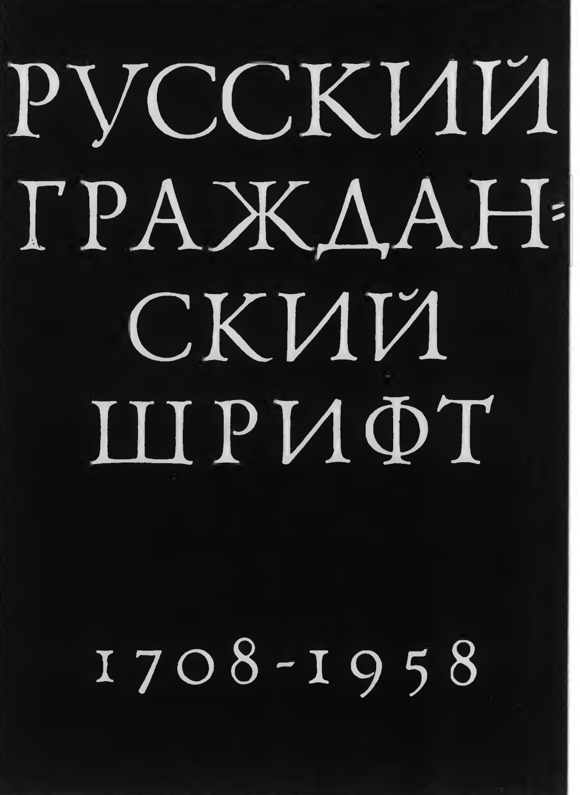
51



52



53



54. *В. К. Тоотс.* Титульный разворот. М., «Книга», 1966
55. *А. М. Бандзеладзе.* Разворот. Песнь об Арсене. Тбилиси, «Накадули», 1966
56. *А. И. Макунайте.* Титульный разворот. Литовские сказки. 1962

54





55



56



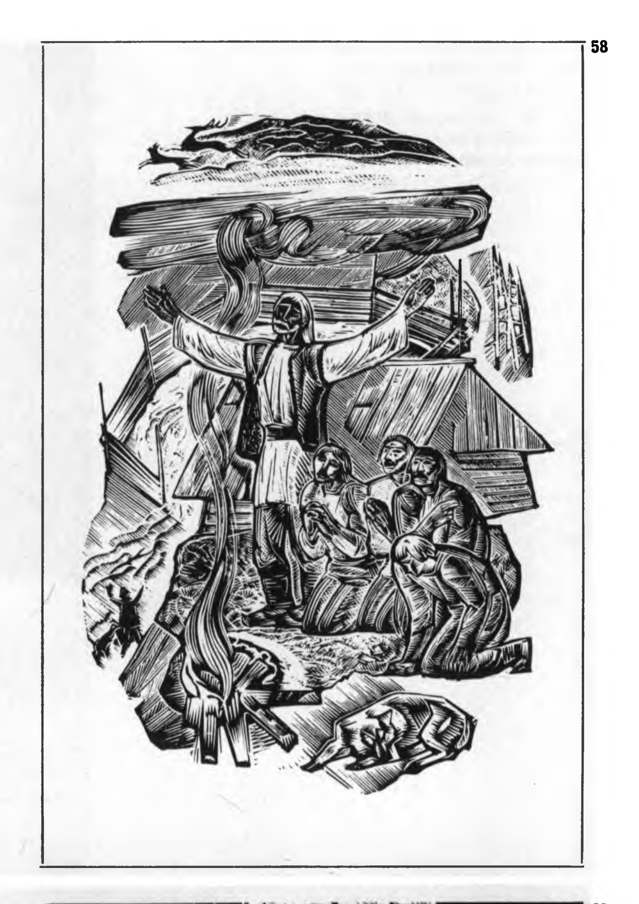
57



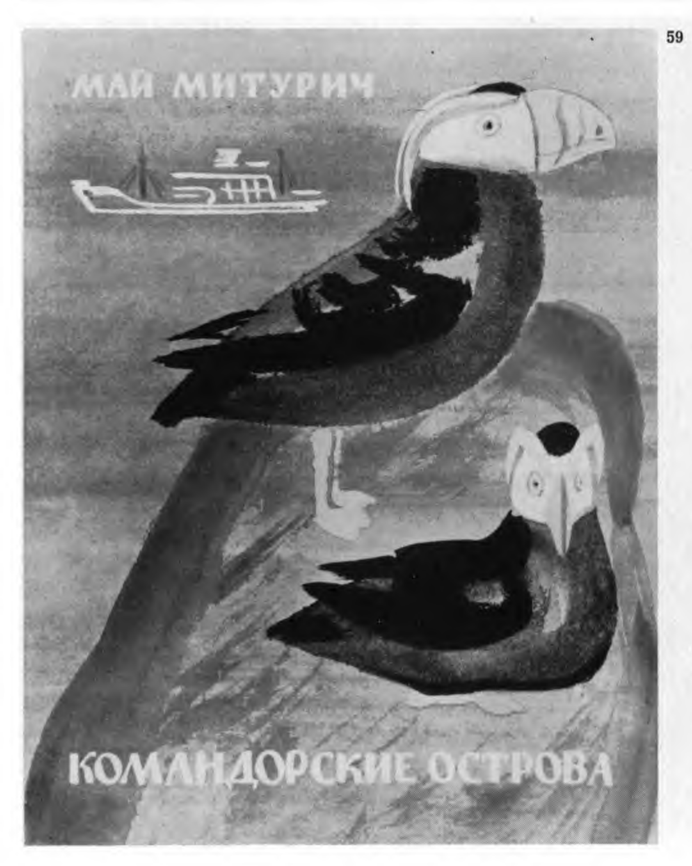
Брови Данияра взлетели, он посмотрел на нее с любовью и грустью и что-то сказал, но так тихо, что я не расслышал, а потом быстро зашагал к своей бричке, даже довольный чем-то. Он шел и поглаживал подкову. Я глядел на него и недоумевал: чем могли утешить его

73

58



59



60



57. *Л. А. Ильина.* Полоса. Ч. Айтматов. Джамиля. М., «Худож. лит.», 1965
58. *Г. В. Якутович.* Иллюстрация. М. М. Коцюбинский. Тени забытых предков. Киев, «Дніпро», 1967
59. *М. П. Митурич.* Обложка. М., «Сов. Россия», 1969
60. *С. А. Красаускас.* Иллюстрация. Э. Межелайтис. Человек. Гослитиздат, 1963
61. *С. М. Пожарский.* Иллюстрация. Стерн. Сентиментальное путешествие. М., «Худож. лит.», 1968
62. *Л. С. Цуцкиридзе.* Разворот. Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. М., «Худож. лит.», 1966

61



62

ОТЪЕЗД АВТАНДИЛА ИЗ ГУЛАНШАРО
И ВСТРЕЧА ЕГО С ТАРИЭЛОМ

Переехав через море на попутной той галере,
Автандил с веселым сердцем поскакал верхом к пещере.
Торопясь на помощь к другу, был он счастлив в полной мере,
И, вздымая к небу руки, по своей молился вере.

Наступало время лета, трав весенних прозябанья.
В доме Рака восседало солнце, полное сиянья.
Уж цвели повсюду розы, приближая миг свиданья,
И вздыхал над ними витязь, погружен в воспоминанья.

Небо вешнее гремело, ночью падала роса.
Розой уст лобзал он розу, проезжая сквозь леса.
Он шептал ей: «Вместо девы лишь тебя, моя краса,
В собеседницы сегодня мне послали небеса!»

216

Нет надобности пересказывать историю советской книжной графики, перечислять десятки имен крупнейших художников. Пусть их творчество говорит само за себя — живая история и живая современность нашего искусства в одном из самых ярких и значительных его проявлений.

Приведенные в настоящем сборнике избранные произведения советской книжной графики претендуют, разумеется, лишь на самое общее, краткое и беглое отражение этой большой и яркой области советского искусства за пятьдесят лет его развития. Даже и в десятикратно увеличенном размере такая серия примеров не охватила бы и малой доли всего того богатства, которое оставили нам М. Добужинский и В. Конашевич, В. Фаворский и Н. Купреянов, С. Герасимов и В. Лебедев, А. Дейнека и Д. Дубинский и многие другие художники, работающие по сей день со всей интенсивностью своего зрелого мастерства.

Каждая новая выставка прибавляет к этому богатству новые работы, вводит новые имена, открывает новые пути и новые возможности искусства книжной графики. Новое не отвергает старого, не вступает с ним в противоречие, — оно бережно хранит и вбирает в себя все то живое, ценное, неподвластное разрушению временем, что было создано раньше, и, опираясь на него, как на незыблемый фундамент, строит современное искусство. Радуясь новым достижениям советской книжной графики, мы еще раз с гордостью убеждаемся в том, насколько плодотворны ее традиции, как глубоки ее корни, какую большую жизненную силу хранит она в себе, — силу, позволяющую не только непрестанно идти вперед, но и прокладывать новые пути, во многом определяющие судьбу и станковой графики, и всего изобразительного искусства.

А. Гончаров

ПРОБЛЕМЫ ОФОРМЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ КНИГИ

Снова и снова мы возвращаемся к проблемам оформления книги. Подводя итоги сделанному, пересматриваем, а во многих случаях и переоцениваем методику, которой руководствуемся в этой области, понимая, что многое из того, что лежит в основе нашей деятельности, скорее относится к устоявшимся привычкам, чем к ясно осознанной логике целеустремленного творческого процесса.

Вероятно, именно такими привычками можно объяснить наше признанно-устоявшееся выражение «оформление книги», в то время как сама жизнь выдвигает ему на смену новое понятие — «конструирование книги».

Утверждение понятия и термина «конструирование книги», а более точно — «художественное конструирование книги» взамен «оформления книги», несомненно, потребует иного отношения не только к нашим действиям, но и ко многим уже привычным и достаточно неточным выражениям. Часто оформление книги понимают лишь как задачу одеть книжный блок в переплетную или обложечную «одежду» и снабдить его некоторым количеством изобразительного, будто бы обязательного материала. Иногда мы слышим странное, но устоявшееся выражение — «шрифтовое оформление книги»; под этим подразумевается весь основной текстовой шрифт книги, т. е. та основа, без которой книги не существует.

Конечно, могут существовать и уже существуют книги без текста или почти без текста, т. е. книги, состоящие из одних изображений, в отдельных случаях с незначительными подписями и подтекстовками. И если мы работаем над созданием таких книг — книг, состоящих из фотографий, или книг-рисунков для детей, то не задумываемся над тем, что последние могут быть чрезвычайно нужны и взрослым. Эти книги дадут возможность легко и быстро усвоить нужную информацию — политическую, научную, техническую, выступая в первую очередь в области научно-популярной, учебной и производственной литературы. К сожалению, эта сторона издательской и изобразительной деятельности остается вне нашего общего внимания, хотя она нужна и сулит много нового, интересного и увлекательного.

Утверждение понятия и термина «художественное конструирование книги» в свою очередь окончательно утвердит процесс создания книги как целостного, функционально правильно построенного и композиционно закономерно и четко слаженного организма, который будет отвечать утилитарным и духовным потребностям человека и в котором осуществится пушкинское суждение о том, что все создаваемое должно быть «сообразным и соразмерным».

Чем же, какими условиями и требованиями должен определяться этот творческий процесс с твердо очерченной программой, всякий раз являющийся определенным ответом на поставленные ему обстоятельствами задачи? Что должно быть учтено и положено в основу работы тех, кто конструирует книгу?

В первую очередь — это, естественно, текст рукописи, текст издания, его содержание с идеями, мыслями, суждениями, образами — словом, со всем, что характеризует данную рукопись.

Во-вторых — цели и назначение издания. И чем яснее будут очерчены цели и чем точнее определено назначение издания, тем короче путь отыскания нужной формы книги.

Вероятно, лишь в силу устоявшихся привычек мы связывали проблему формы в искусстве лишь с проблемой содержания, выражая эти взаимоотношения в постановке двух вопросов — «что и как?» Но еще К. С. Станиславский утверждал, что каждое произведение искусства должно отвечать не на два, а на три вопроса — «что, зачем и как?» Включением этого обязательного вопроса — зачем?» или, несколько поиному, «для чего?» — в проблему формы-содержания, естественно, включалась проблема функции, во всей ее одновременно простоте и сложности, без участия которой невозможна никакая созидательная деятельность вообще.

Несомненно, суждение К. С. Станиславского, столь объективное и верное, верно и применительно к книге, которую мы рассматриваем одновременно как приспособление для чтения и как настоящее произведение искусства.

Часто мы забываем это слово «зачем?» И тогда теряем способность объективно судить о явлениях. Так, например, в спорах о целесообразности применения суперобложек, забывая утверждение, что «отвлеченной истины нет, а истина всегда конкретна», мы по старой устоявшейся привычке настаиваем на том, что суперобложка нужна в первую очередь для защиты переплета. Мне думается, что она может быть нужна для любых целей — идейных, композиционно-пластических, рекламных, но никак не для защитительных, ибо нужно ли защищать давным-давно приевшийся ледерин, который для нас при любой талантливой выдумке художника как материал не представляет уже художественной ценности! Вот если бы это была инкрустированная кожа с золотым тиснением — тогда другое дело!

Вспоминая слова «зачем?» или «для чего?», мы были бы, вероятно, более объективны и осторожны и в применении лишь одних строчных букв при наборе титульных листов или иных заголовков, в то время как для удобства чтения человечество за свой долгий опыт выработало и прописные знаки!

Словом, цели издания должны быть точно очерчены и назначение его установлено ясно. Так, можно выпустить стихотворения А. С. Пушкина для чтения, а можно и для перечитывания или же, наконец, для рассматривания. Издать их массовым тиражом, скажем, в расчете на тех, кто прибывает в село Михайловское в дни ежегодных Пушкинских праздников. Или выпустить их как строго научное издание со статьями и примечаниями, снабженное соответствующими иллюстрациями. Можно, наконец, создать особое, библиофильское издание — иллюстрированное или вовсе без иллюстраций, рассчитанное на собирателей уникальных изданий, благо их у нас в стране уже достаточно много.

В-третьих — это читательская категория. И мы, отвечая на вопрос «для кого?», считаемся с возрастной разницей читателей и по-разному выпускаем, скажем, «Ромео и Джульетту» В. Шекспира для школьников и для взрослых. Конечно, читательские категории не определяются только возрастом, и это тоже должно быть учтено. Третье условие трудно отделимо от второго и вопросы «для чего?» и «для кого?» взаимосвязаны и почти всегда взаимообусловлены. Художнику же, конструирующему книгу, нужно всегда ясно представлять себе — для кого он работает.

В-четвертых — технологический процесс изготовления издания, когда идеальным должно считаться единственное положение, что любой

замысел конструктора может быть выполнен. Но вместе с тем всегда будут существовать экономические или же производственные условия, вызываемые спецификой конкретного технологического процесса, с которыми не может не считаться конструктор.

Естественно, что должны приниматься в расчет и все издательские и полиграфические материалы — бумага, картон, краска и прочее, не говоря уже о шрифтах, основе основ любого полиграфического произведения. Это азбучная истина.

И, наконец, в-пятых — художественный облик, художественное кредо, стиль самого художника, конструирующего книгу.

Мне кажется, нет нужды доказывать, что индивидуальные качества художника, и не только художника-рисовальщика, но и художника-конструктора, многое решают в том «режиссерском» замысле, который определит форму выпускаемой книги. Важно только, на мой взгляд, чтобы художник не пытался личными вкусами и привязанностями заслонить все объективные условия создания книги и был бы творчески абсолютно органичен.

Конечно, органичность творчества, как и целостность всего творческого процесса, дело сложное и трудное. И мы хорошо знаем, что далеко не всякому, даже очень крупному, художнику удавалось сразу найти эту органичность.

Конечно, художник-иллюстратор — я говорю главным образом об иллюстраторах художественной литературы — должен считаться со всеми объективными условиями конструирования книги и помнить о существовании трех вопросов, в каком бы изобразительном ключе и в какой бы иллюстрационной системе он ни работал. «Что, зачем и как?» для него неизбежны во всех случаях, во всех системах.

Каковы же эти системы?

Первая — это, на мой взгляд, система, при которой иллюстратор целиком следует за текстом, стремясь точно воспроизвести образы, обстановку, исторические и бытовые детали, данные в литературном произведении. Такие иллюстрации нужны особенно в тех случаях, когда мы стремимся восстановить историческое прошлое, для нас важное и интересное. Их много, они достаточно широко известны, и их просветительское значение неоспоримо.

Вторая — когда иллюстратор дополняет литературное произведение, внося ли добавления, досказывая ли недосказанное или же в зрительных образах выражая то, что звучало у писателя в подтекстах, в том, что скорее ощущалось, чем ясно и точно выражалось.

В качестве примеров, уже давно ставших классическими, можно привести фронтиспис В. А. Фаворского к «Книге Руфь» с фигурой женщины, сидящей под деревом-символом, при этом и сама женщина становится символом, и иллюстрации Д. Н. Кардовского к рассказу А. П. Чехова «Тоска», в которых очень тонко выражены все подтексты.

И, наконец, третья — когда иллюстрация сопутствует тексту, ассоциативно изображая его содержание. С наибольшей ясностью жизнеспособность таких иллюстраций подтверждается тогда, когда мы сталкиваемся с необходимостью иллюстрировать лирические стихотворения. Действительно, какими формами, какими средствами можно ответить, скажем, на такое стихотворение Ф. Тютчева:

> Есть некий час всемирного молчанья.
> И в оный час явлений и чудес
> Живая колесница мирозданья
> Открыто катится в святилище небес.
>> Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
>> Беспамятство как Атлас давит сушу,
>> Лишь музы девственную душу
>> В пророческих тревожат боги снах.

Невозможно предположить, что художник сможет оперировать здесь теми же образными формами, которыми можно и, вероятно, должно иллюстрировать «Детство» М. Горького. Нужен другой строй, другая образно-пространственная система.

Иная, чем для «Детства», образно-пространственная система, на мой взгляд, необходима и для тех внутренних монологов, которые отличают «Анну Каренину» или сцены смерти князя Андрея в «Войне и мире» Л. Толстого, написанные с такой силой проникновения в духовный мир человека. И наше желание самим проникнуть в этот душевный мир вполне естественно и закономерно. А для изображения этого мира нужны свои, часто неожиданные формы и еще неизведанные приемы.

Мне кажется, что многими достоинствами в этом плане отличаются иллюстрации к «Фаусту» Гете прекрасного мастера, словацкого художника Винцента Гложника. Он уловил и в превосходных рисунках передал философскую линию трагедии, отмахнувшись от лирической и жанровой ее стороны. Смятенность чувств Фауста, дух сомнения и поиска, философская насыщенность драмы сильно и выразительно переданы в динамических, соединяющих конкретные формы действительности с формами отвлеченными и построенных по сложным пространственным диагоналям рисунках. Конечно, эти рисунки едва ли можно рекомендовать к воспроизведению в тех изданиях, которые рассчитаны на людей, впервые знакомящихся с «Фаустом», ибо исторических подробностей в них нет и в познавательном плане они мало что дадут не очень подготовленному читателю. Для отдельного же издания, предназначенного тем, кто уже хорошо знаком с творчеством Гете и с различными иллюстрациями к его трагедии, — они превосходны.

Здесь я хотел бы вспомнить одну книгу, с которой имел возможность познакомиться на Международной выставке искусства книги в Лейпциге в 1965 году. Это тот же «Фауст», изданный в Федеративной Республике Германии и снабженный фотографическими иллюстрациями. Но фотографии эти — воспроизведение сцен спектакля «Фауст», поставленного и разыгранного под руководством Грюдгенса, игравшего роль Мефистофеля, спектакля, показанного у нас в Москве. Это очень интересная и превосходно изданная книга. Фотографии, как бы переродившись, приобрели в ней особый и именно иллюстрационный смысл, потому что это были фотографии спектакля. Утратив свою фотографически-протокольную сущность, они как бы срослись с трагедией, превратившись в настоящие иллюстрации.

Конечно, это был особый и счастливый для фотографии случай. Но рассказом об этом я хотел лишь напомнить, что фотография в арсенале книжной иллюстрации — для всех видов литературы — обладает большими возможностями, которых мы еще подчас и не знаем, так как издательской фотографией мы, к сожалению, не занимаемся почти совсем и мастерами такой фотографии не обзаводимся.

А жаль! Ибо и периодика наша, и литература — политическая, научная, научно-популярная, учебная, производственная, как и литература художественная, — нуждаются в поисках, экспериментах и пробах и в расширении всех своих конструкционных и изобразительных возможностей. Важно только, чтобы проходили эти поиски и эксперименты и «сообразно и соразмерно».

Ю. Молок

НАЧАЛА МОСКОВСКОЙ КНИГИ. 20-е ГОДЫ

Известно, что русская графика начала века была связана не с Москвой, а с Петербургом. Самый облик этого города, казалось, побуждал к сдержанной красоте линии, изысканному силуэту, холодному великолепию узора — этим истинным признакам графики по понятиям художников «Мира искусства». Такими они и запечатлели Петербург в гравюрах, литографиях, на страницах иллюстрированных изданий. Не то — Москва, ее полагали слишком живописной, неспособной подчиниться строгим законам графики. «Искателям ансамблей, картинностей, которыми так богат Петербург, Москва не даст ничего», — писал в 1918 году П. П. Муратов в первом номере тогдашнего журнала «Москва» (того самого журнала, где впервые были помещены гравюры В. А. Фаворского и Н. Н. Купреянова, хотя немало печаталось в нем и чисто петербургской графики, вплоть до обложки Д. И. Митрохина). Правда, уже тогда угадывалось, что именно «Москва может сыграть „развязывающую" роль после графических успехов петербургской стилистической скованности».

Прошло несколько лет. Революция явилась ускорителем не только социальных, но и художественных процессов. Русская графика вступала в новую полосу, обозначившую, по словам одного из современников, резкий отход от прежних представлений. «Мы так далеко ушли теперь от эпохи „Мира искусства", что как-то даже не верится, что все это было еще на нашей памяти, что мы сами, а не отцы наши воспитывались на его эстетике», «мы волею-неволею, говоря ныне о графике, думаем совсем не о том, о чем думали еще столь недавно», и дальше: «едва ли не верным будет сказать, что новая графика... неразрывно связана с Москвой и тем, что мы склонны называть „Московской школой графики"»*.

Теперь уже предпочтение отдавалось московской школе и прежде всего гравюре на дереве, получившей широкое распространение именно в послереволюционной Москве. Впрочем, такое противопоставление одной школы другой носило скорее полемический характер. И в Москве, и в Ленинграде в то время существовали, пересекаясь и противоборствуя, самые разные начала. Понятие же «школы» предполагает собой и общие истоки, и общие стилистические признаки, и общность художественных взглядов. В этом плане даже ленинградская графика, явление более цельное, никак не исчерпывается ни мирискуснической традицией, ни исканиями тех мастеров, которых принято причислять к кругу В. В. Лебедева.

Тем более трудно рассматривать как нечто единое московскую графику.

---

* *Федоров-Давыдов А. А.* Ленинградская школа графических искусств. — В сб.: Мастера современной гравюры и графики. Ред. Вяч. Полонского. М.—Л., 1928, с. 191—192.

У московской книги были свои традиции, но одно дело традиции «Мира искусства», другое — сытинских изданий. Конечно, не ими одними была известна дореволюционная книжная Москва. Здесь издавался журнал «Золотое руно», графика которого в известной мере продолжала линию петербургского журнала «Мир искусства», но была свободнее, живописнее, особенно в виньетках В. Э. Борисова-Мусатова или рисунках Павла Кузнецова. Здесь, на страницах кнебелевских или сабашниковских изданий, нередко выступали виднейшие петербургские мастера (издательству М. и С. Сабашниковых уже после революции принадлежала заслуга издания «Книги Руфь» с гравюрами В. А. Фаворского). Наконец, в Москве увидели свет многие футуристические издания, отмеченные поисками нового синтеза поэзии и графики.

Но сколько-нибудь сильной и устойчивой книжной традиции старая Москва не знала, послереволюционная графика здесь не имела прямых предшественников. В то время как в Петрограде «Аквилон» печатал «Белые ночи» с иллюстрациями М. В. Добужинского, в которых узнавались знакомые мотивы петербургской графики, имя Фаворского было еще окружено легендой, хотя в его мастерской уже лежали доски с гравюрами к «Суждениям аббата Жерома Куаньяра», и к «Эгерии», и к «Домику в Коломне». Не сразу нашли они своего издателя, свое настоящее призвание.

И все же именно Москва в 20-е годы выдвинула целую школу книжной гравюры, Москве принадлежали смелые эксперименты в области конструкции книги, поисков новых ее форм, Москва и тогда уже культивировала в книге наряду с гравюрой и фотомонтажом очень современный и острый книжный рисунок.

Быть может, отсутствие непосредственной книжной традиции посвоему даже способствовало становлению послереволюционной московской книги как совершенно нового явления. Во всяком случае, новое понимание книги здесь складывалось поначалу вне канонов книжного искусства в его старом понимании, а скорее вопреки им, складывалось на путях широких исканий, так или иначе затронувших в то время все наше искусство.





1

1. *Д. И. Митрохин* (оформление обложки). *Н. Н. Купреянов* (гравюра «Броневики»). Обложка журнала, 1918
2. *И. И. Нивинский*. Заставка. А. В. Луначарский. Оливер Кромвель. М., ГИЗ, 1920
3. *Н. И. Пискарев*. Шмуцтитул. А. В. Луначарский. Освобожденный Дон-Кихот. М., ГИЗ, 1922

«По полям искусства современность проводит множество глубоких межей; среди них одна, хоть проложенная на окраине... останавливает наше внимание. Мы говорим о самоопределении *гравюры* как мастерства глубоко отличного... прежде всего от так называемой *графики*»*. Так в художественной критике начала 20-х годов было принято резко разграничивать гравюру и книжную графику, упрекая последнюю в эстетизме и заботе исключительно о книжном украшении; в «моде на графику» усматривали «отражение страстной, почти истерической любви... к книге, портнихой которой и была графика».

От гравюры ждали иного. Возрождение оригинальной, или, как тогда ее называли, «творческой», гравюры на дереве после длительного периода ее упадка связывали главным образом с решительным обновлением художественных форм. В те годы в Фаворском видели скорее мастера новой гравюры; признавая книжность его работ, рассматривали их больше с точки зрения гравюрного мастерства, считая, что «пафос содержания в его иллюстрациях отсутствует», что вообще «Фаворский — не иллюстратор. Вместе с тем он, конечно, изумительный, очевидно, чуть сумасшедший читатель»**. Видимо, так не совпадали его гравюры

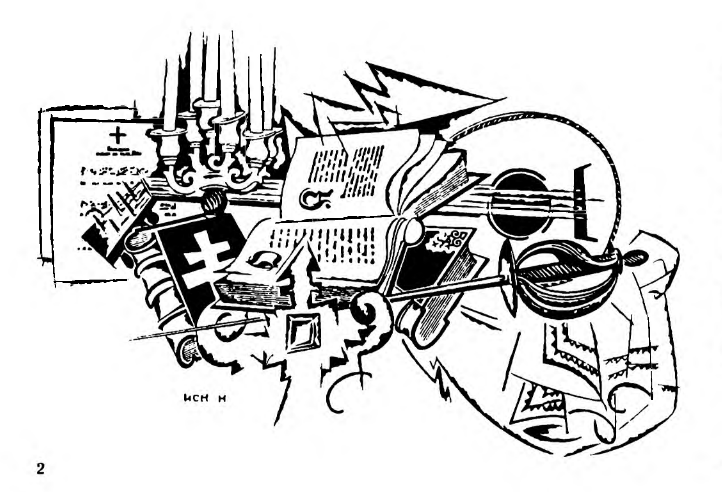
---

* Так писал Д. Аркин в первой монографической статье, посвященной В. А. Фаворскому (см. «Театр и студия», 1922, № 1—2).

** *Сидоров А. А.* Московская школа графики. — В сб.: Мастера современной гравюры и графики, с. 380.

с традиционными представлениями о книжной графике. Здесь стоит вспомнить, что первоначально имя Фаворского стало известно не с книжных работ, как это принято теперь считать, а с гравюр «Виды Москвы», «Сергиев посад» и особенно «Натюрморт» 1919 года, которые в «чистой» станковой форме представляли некий ксилографический вариант уроков новейшего искусства. Повышенный интерес к материальной трактовке форм, кубистически-скульптурное построение предмета на плоскости, обнаженность приемов, фактуры, самого процесса обработки поверхности деревянной доски — все это соприкасалось какой-то своей стороной с опытами разрешения новых художественных проблем, которые были выдвинуты ходом развития всего нового искусства, — «Сезанном современной гравюры» тогда назвал Фаворского А. Эфрос*, не столько вкладывая в эти слова меру оценки, сколько указывая путь, по которому следовало бы идти художнику, чтобы оправдать связанные с ним надежды.

Это обостренное внимание к проблемам художественной формы, к ее обновлению, так или иначе затронувшее все наше искусство 20-х годов,



2



КАРТИНА I

3

связывалось в сознании современников с общими социальными потрясениями, которые были вызваны революцией.

Говоря со зрителем на языке современного искусства, гравюра в то же время напоминала ему ранние, наивно-примитивные формы художественной культуры. Она воспринималась как ремесло, возведенное до высокой степени искусства, и, напротив, как искусство, в котором так убедительно присутствует ремесло. За чеканным серебристым штрихом, как бы обнажающим волокнистую структуру деревянной доски, была видна медленная и упорная работа мастера над материалом, над выявлением присущих ему эстетических качеств.

Гравюра тогда казалась особенно созвучной времени, ее даже ставили «впереди всех видов изобразительного творчества»**, полагая, что именно в ней и выражена подлинная «революционная стилистика»***. Теперь эти слова воспринимаются как преувеличение, но за ними стояло воспоминание о великом прошлом гравюры — листах Дюрера или Гойи, — таилась вера в ее новое возрождение. Гравюра и впрямь вступала в полосу расцвета. Особенно — связав свою судьбу с книгой.

---

* *Эфрос А.* Фаворский и современная ксилография. — «Русское искусство», 1923, № 1, с. 49.

** *Варшавский Л. Р.* Очерки по истории современной гравюры в России. М., 1923, с. 18.

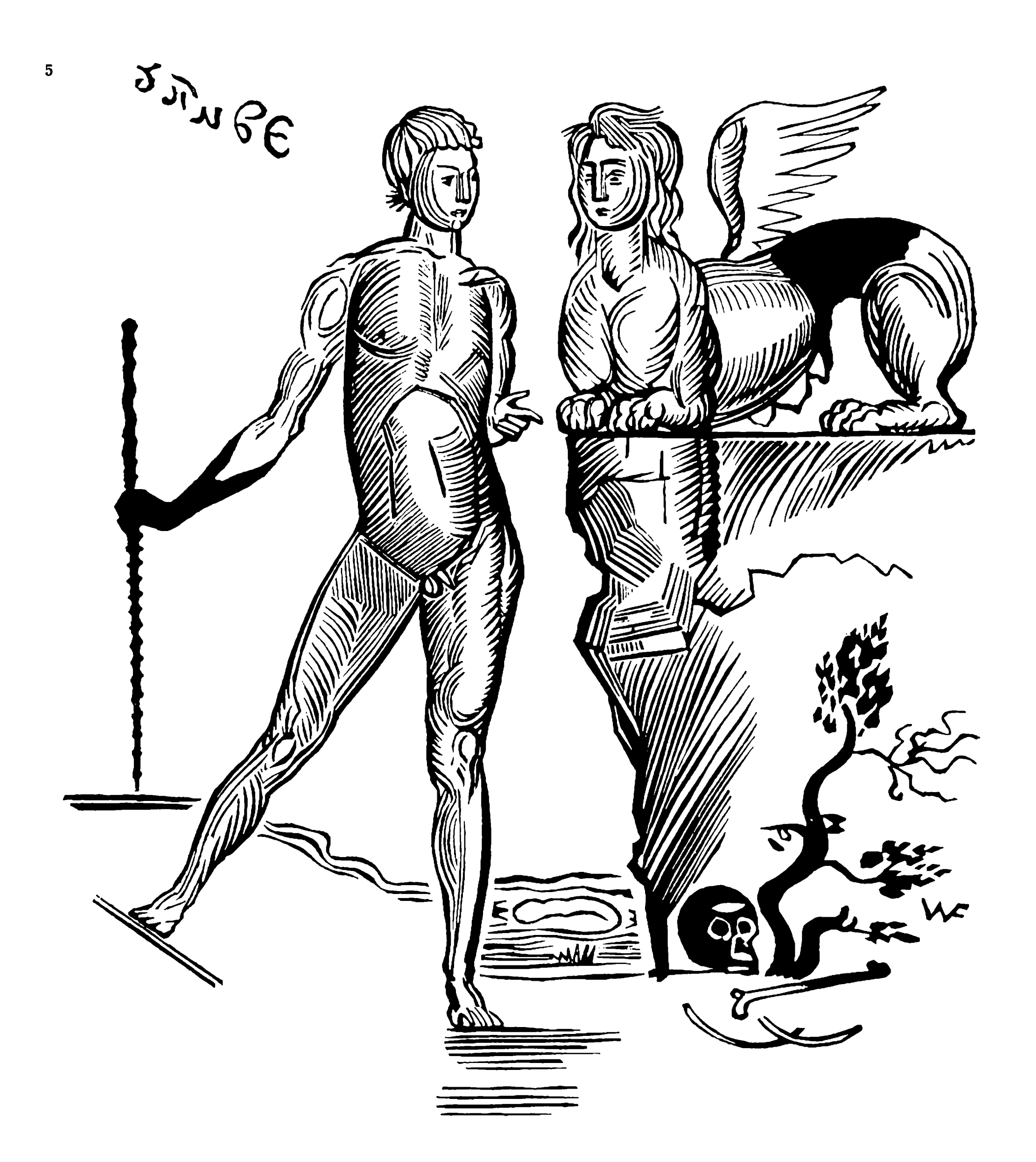
*** «Гравюра и книга», 1924, № 1, с. 4.



ПЕЧАТЬ И
РЕВОЛЮЦИЯ
ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИСКУССТВА
КРИТИКИ
И БИБЛИОГРАФИИ
1923
КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

4. *В. А. Фаворский.* Обложка журнала
5. *В. А. Фаворский.* Гравюра на дереве. «Эдип». 1924

5

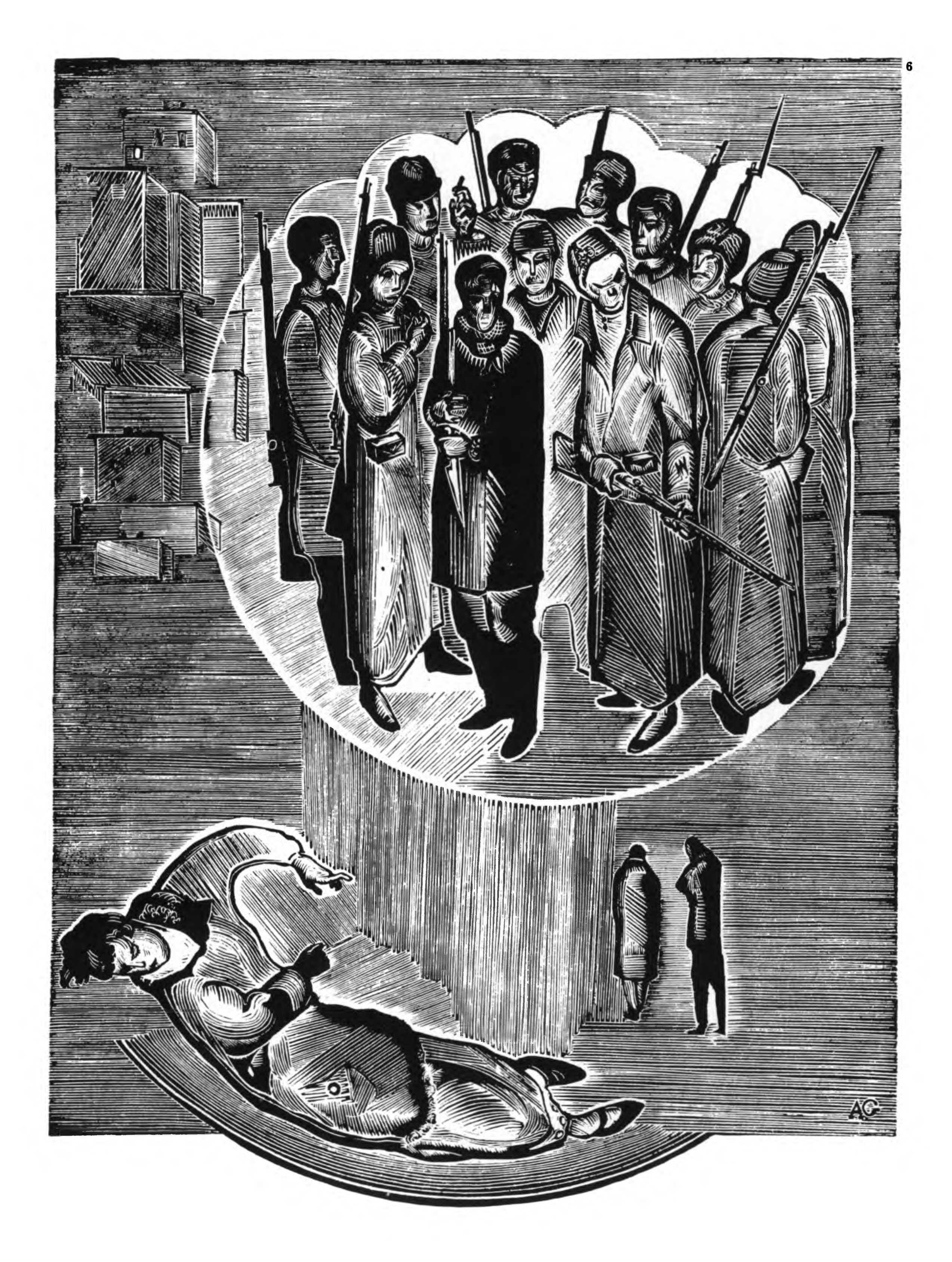


Проникновению гравюры в книгу способствовало не только то, что в первые годы революции царил, по выражению А. А. Сидорова, «цинковый голод», заставивший вспомнить о гравюре и литографии. Здесь были и причины иного рода: искусство в то время стремилось к тесной связи с производством, а «гравюра, — говорили тогда, — дочь того же печатного процесса, как и книга»*.

Эстетические требования революционного времени взывали к суровой простоте и строгой целесообразности. Предполагали отказ от изданий, которые А. Эфрос метко назвал «универсальными магазинами книжных нарядов».

«Надо опять перейти к *деревянной гравюре*. Она не выдаст, ибо она плоть от плоти и кровь от крови книжного искусства», — так писал он в 1919 году на страницах московского журнала «Книжник» (№ 1—2), взывая к гравюре; только она, по его мнению, и могла сделать демократическую книгу истинно художественной. «Наши художники-граверы истосковались по большой работе, по возможности применить свои силы к великому миру книги».

* «Гравюра и книга», 1924, № 1, с. 4.



6. *А. Д. Гончаров.* Фронтиспис. А. А. Блок. Двенадцать. 1924

Таковы были некоторые предпосылки расцвета книжной гравюры. Гравюра, однако, не просто была возвращена книге, — она по-своему преобразовала самое представление о ней.

Этим мы обязаны прежде всего Фаворскому. Не только своими гравюрами, но и теоретическими трудами, учительством он разработал новое понимание книжного искусства, которое в 30-е годы назовут «евангелием схематизма»*, а сегодня оно стало едва ли не азбукой нашей графики. Концепция Фаворского противостояла как принципам мирискуснической графики, стремлению к украшению книги, так и теориям конструктивизма, отрицанию изобразительности. Со строгой последовательностью Фаворский утверждал сложное единство функционального и эстетического начала в книге, увидел в ней и инструмент для чтения, и вещь нашего быта, учил рассматривать книгу как пространственно-временнóе изображение литературного произведения. Он не обошел вниманием те проблемы, которые выдвигали конструктивисты, но решал их иначе, не столь односторонне. Фаворский оставил нам, можно утверждать, законченное учение о книге.

Оно складывалось как раз в 20-е годы. Уже его доклад «Шрифт и его типы, связь иллюстрации со шрифтом», зачитанный им в 1923 году в Комиссии по изучению искусства книги при Государственном издательстве, содержал многие существенные моменты его теории. Вскоре была опубликована его статья «Кое-что о формальной стороне детской книги»**. Собственно для детской книги — кроме, пожалуй, цветных гравюр к книжке С. Маршака «Семь чудес», да и те остались неизданными, — Фаворскому тогда сделать ничего не пришлось, но она привлекла его внимание, вероятно, как специфическая форма книги, где изображение играет едва ли не главную роль, где оно теснейшим образом связано со шрифтом.

Преимущественное внимание к шрифту как первоэлементу книги было характерно для Москвы. А. А. Сидоров как-то даже иллюстрацию назвал «изобразительным текстом»***. В отличие от Петрограда, где культивировали главным образом рисованный шрифт декоративного характера, шрифты Фаворского кажутся особенно предметными. Он помнил, что «буква когда-то была изображением предмета», и для него «жесты букв подобны жестам человека или дерева». Установив закономерности построения шрифта на плоскости, связь его с изображением, Фаворский не забывал о собственно графической выразительности шрифта и в этом тоже противостоял как чисто декоративной его трактовке, так и вторжению однотипных плакатных шрифтов, что пошло в книгу от конструктивизма.

Так, используя опыт современного книжного искусства, Фаворский утверждал свое понимание книги как результат определенного и целостного художественного мировоззрения. Это и привлекало к нему многочисленных последователей и учеников. В истории нашей графики трудно назвать другое имя, вокруг которого объединилось бы столько мастеров, от уже имевших прочную репутацию П. Я. Павлинова и Н. И. Пискарева до прямых учеников. Среди последних были те, кто остался верен гравюре, — А. Д. Гончаров, Г. А. Ечеистов, М. И. Поляков, Л. Р. Мюльгаупт, М. И. Пиков, и те, кто ушли в другие искусства, обогащенные опытом учителя, — А. А. Дейнека — в живопись, С. В. Образцов — в театр. Такова была обратная сила книжного искусства, оно вбирало в себя достижения других искусств, но, в свою очередь, выходило за пределы собственно книжного мира.

Гравюра отразила, пусть и в малых формах, стремление революционной эпохи к большому синтетическому искусству. Этим объясняется

---

* «Искусство», 1937, № 1, с. 87.

** См.: Советской школе — новый учебник, сб. 5, 1926.

*** «Всероссийская выставка художественной промышленности», 1923, № 2, с. 18.

и страсть к графике в материале, и своеобразный культ книги, где гравюра шла об руку с другими искусствами и могла осуществить связь искусства с производством, сколько это было возможно по тем временам.

Правда, к середине 20-х годов, по мере возрождения фотомеханики, сугубо производственная необходимость в книжной гравюре отступает на второй план. Характерно в этом смысле выступление в 1924 году на страницах «ЛЕФа» Н. Н. Купреянова. Незадолго перед тем сам оставивший гравюру, теперь он требовал едва ли не вообще исключить преподавание ксилографии из программы полиграфического факультета ВХУТЕМАСа: «вытесненная из производства, гравюра продолжает существовать как частный случай живописи, как чистое станковое искус-


7



8

ство» и поэтому ксилография в производственной школе может занимать не большее место, «чем стрельба из арбалета в программе артиллерийских курсов»*.

Вытеснить, однако, гравюру из книги было совсем не так просто: ведь кроме утилитарного назначения гравюра нашла свое место в книге прежде всего потому, что она была заново открыта, стали созвучны духу времени ее эстетические качества, а они никак не были исчерпаны в первые годы возрождения книжной ксилографии, как, впрочем, не исчерпаны и по сию пору.

Чеканный язык гравюры ввел в эпос революции образы мировой литературы или великих исторических деятелей, которым человечество обязано своей духовной культурой. В этом плане гравюра продолжала дело монументальной пропаганды. Больше других видов графики она оказалась способной передать высокий строй чувств, близких героике революции, в образах, исполненных возвышенной и суровой простоты, —

---

* «ЛЕФ», 1924, № 4, с. 190, 194.

будь то эпические библейские образы В. А. Фаворского или романтические герои иллюстраций А. И. Кравченко, полные сдержанной экспрессии портреты П. Я. Павлинова или лапидарный образ бессмертного Дон-Кихота в гравюрах Н. И. Пискарева к драме А. В. Луначарского.

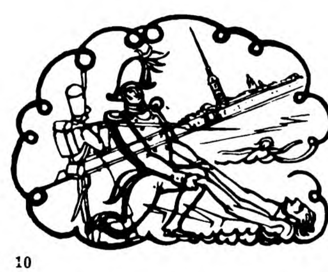
Создавая сложные синтетические образы, книжная гравюра в работах Фаворского и близких ему мастеров утверждала в книге особого рода иллюстрацию. Она представляла собой композицию, сочетавшую разные моменты повествования и исполненную эпического начала.

Подобный метод иллюстрирования не был, конечно, универсальным, другой крупнейший московский гравер А. И. Кравченко шел по иному пути. Он принял роль непосредственного и эмоционального читателя, отдавшегося потоку впечатлений. Главным для него было передать романтическую атмосферу, что ему особенно удалось при иллюстрировании произведений Гофмана или Гоголя, Алексея Чаянова, раннего Леонида Леонова, воспринятых им тоже в плане гофмановской фантастической романтики. Глубоко своеобразна была и манера гравюр Кравченко: он пользовался резкими контрастами черного и белого, штрих легко переходил у него в беглый росчерк, создавая ощущение острого и тревожного движения. Художник романтического стиля, автор множества книжных знаков, Кравченко уже в 20-е годы стал очень популярен в Москве.



9

Следует сказать, что гравюра вообще существенным образом изменила само представление о книжной Москве. Интерес к гравюре вызвал появление в 1924 году специального журнала «Гравюра и книга» (всего вышло четыре номера), на страницах которого уделялось внимание разным ее формам, вплоть до книжных знаков или других «мелочей гравюры», над ними работали самые первые мастера. Тогда-то и начался тот культ библиофильства, который снова вспыхнул уже в наши дни. Расцвет гравюры способствовал возникновению в Москве разного рода библиофильских обществ — раньше они были принадлежностью главным образом Петербурга. Вспомним, что Русскому обществу друзей книги, деятельность которого протекала в Москве, мы обязаны изданием пушкинского «Домика в Коломне» с гравюрами Фаворского.


10

Гравюра все больше завоевывала книгу, находила себе место в журнале, имела широкое хождение и просто в виде отдельных оттисков. В те годы не так уж много печаталось иллюстрированных изданий, но множество книг имело издательские знаки, также нередко исполненные в гравюре. Само понятие печатного дела было прочно связано с деревянной гравюрой, как на обложке Фаворского к широко распространенному в то время журналу «Печать и революция».

Так послереволюционная гравюра, которая начиналась за пределами собственно книжной традиции, проникла, можно сказать, во все уголки книжного мира и во многом создала новый, книжный облик Москвы.

7. *А. И. Кравченко.* Иллюстрация. Л. М. Леонов. Деревянная королева. М.—Пб., изд. М. и С. Сабашниковых, 1923
8. *А. И. Кравченко.* Обложка журнала
9. *Г. А. Ечеистов.* Книжный знак Н. М. Форегера. 1920
10. *П. Я. Павлинов.* Концовка. Н. С. Лесков. Человек на часах. М., ГИЗ, 1926

Еще более резко отрицали книжную традицию конструктивисты.

Для них была неприемлема ни книжная гравюра — В. А. Фаворского, П. Я. Павлинова они относили к прикладникам, называя их «производственными мистиками»*, — ни само понятие «искусство книги»**. Хотя, как однажды заметил тот же Фаворский, даже тогда, когда пытаются «быть совершенно чистым от искусства, как это иногда пытался конструктивизм в книге, то и тогда уже получается какая-либо манера и как бы уже запах стиля»***. Литературные противники «ЛЕФа» вы-

* «ЛЕФ», 1923, № 2, с. 174.

** См. рецензия О. Брика на книгу А. А. Сидорова «Искусство книги» («ЛЕФ», 1923, № 2).

*** *Фаворский В. А.* Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении. — «Литературный критик», 1935, № 1, с. 182.

ражались более категорично: «Конечно, эстетизма в вещах ЛЕФа было нисколько не меньше, чем в произведениях любой школы. Обложки Родченко изысканны в такой же степени, как рисунки Бердслея»*.

Истоки конструктивистской книги, которая получила столь широкое распространение в 20-е годы, лежат в предреволюционной, точнее, — в футуристической поэзии. Фигурные стихи, или «зримостихи», где текст напоминает очертание какой-либо фигуры, известные еще в древнегреческой поэзии, именно в поэзии нового времени нашли широкое и своеобразное применение. В «Калиграммах» Г. Аполлинера, который в типографских ухищрениях видел «особый вид зрительного лиризма», «синтез таких искусств, как музыка, живопись и поэзия», в футуристических манифестах Маринетти с его протестом против классической гармонии шрифта на странице и требованием типографского переворота («В случае надобности мы будем применять 3 или 4 краски на странице и 20 различных шрифтов»), наконец, в декларациях и практике русского футуризма **.

Это были либо целиком литографированные, рисованные свободной рукой художника — в этой роли выступали М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, О. В. Розанова, П. Н. Филонов — книжки раннего Маяковского, Хлебникова, Крученых, книжки, в которых нет и следа каллиграфии, буквы корявы, а слова как бы разрублены, композиция асимметрична и создает представление о живописной странице. Либо книжки с использованием не только разных кеглей, но и разных гарнитур шрифта, вплоть до деревянных афишных шрифтов. Полукустарные (Лисицкий позднее относил их к народному искусству)***, отпечатанные зачастую на обоях, небольшого размера тетрадки, они во времена роскошных изданий начала века и впрямь казались «пощечиной общественному вкусу».

11

В послереволюционной графике футуристическая книга имела прямое продолжение в малотиражных литографированных поэтических сборниках «Неизданного Хлебникова», «Турнира поэтов», в конструэмах А. Н. Чичерина, в книгах, которые декорировали «левые» театральные художники (литографии Г. Б. Якулова к поэме Анатолия Мариенгофа «Руки галстуком», буквицы А. А. Экстер к «Запискам режиссера» А. Я. Таирова). Определенный интерес представляла и работа П. В. Митурича над «графическими плакатами», как он сам их называл, или «пространственной графикой», где большой лист бумаги, покрытый письменами, был так изогнут, что рукописный стихотворный текст не только читался, но и как бы двигался, преломлялся в разных плоскостях, образуя своего рода графический рельеф. Позднее, в 1925 году, Митурич показал на выставке «4 искусства» поэму Велемира Хлебникова «Разин» в своем графическом начертании. Текст этой поэмы, — написанной в форме полиндрома, или перевертня, где слово одинаково читается слева направо и справа налево, — был рисован таким образом, что каждая строка как бы продолжалась в ритмизированном узоре и слово воспринималось как зрительная форма.



12

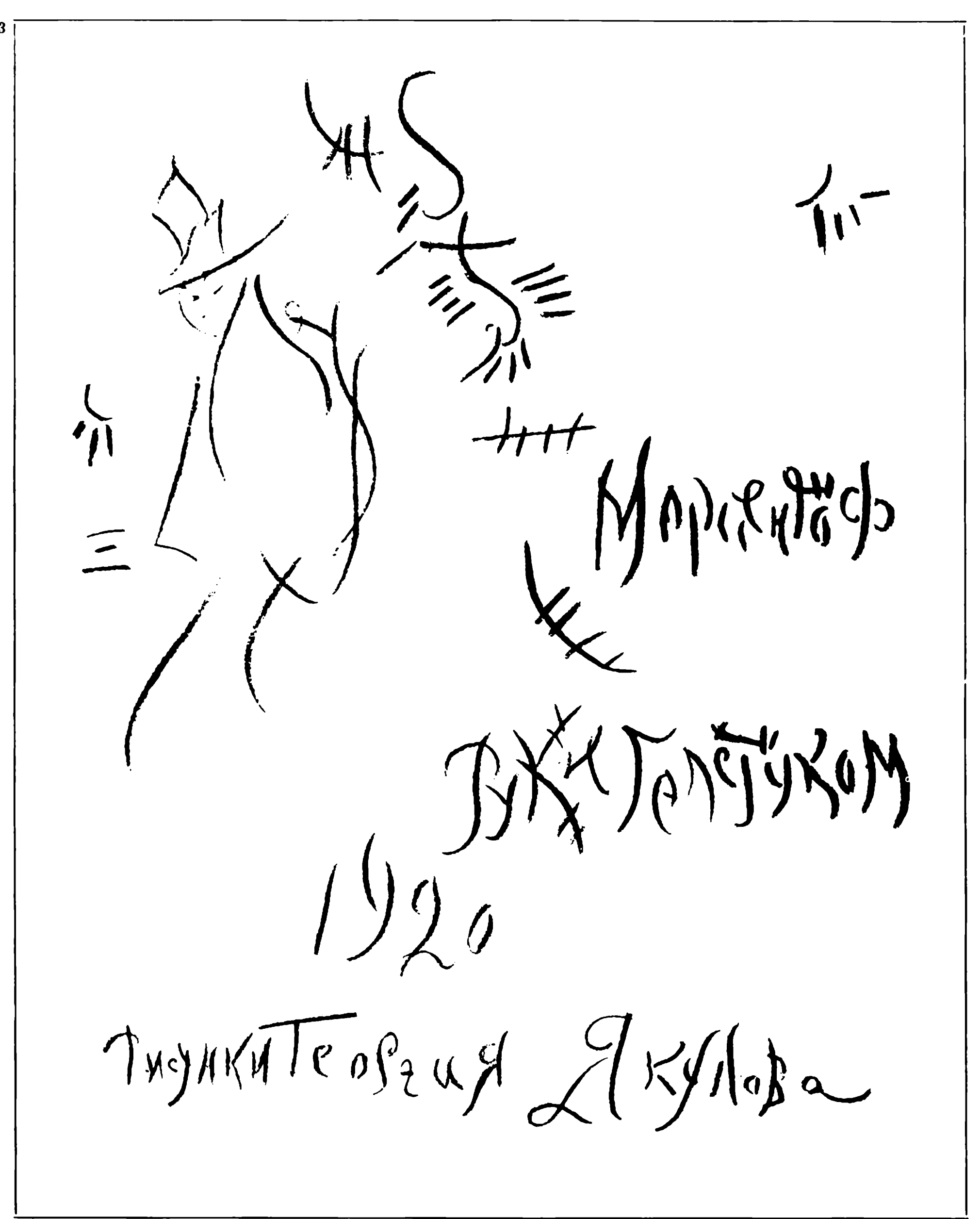
Рукописная книга была особенно распространена в самые первые годы революции: поэзии, из-за типографских трудностей тех лет, издавалось мало и она имела хождение в виде рукописной книги, переписанной зачастую для продажи самим поэтом. Это было в так называемый «кафейный период» русской литературы, когда поэт обращался к своему читателю прямо с эстрады литературных кафе, где, по свиде-

* *Лежнев А.* Дело о трупе. — В его кн.: Современники. М., 1927, с. 28.

** См. ст.: *Харджиев Н. И.* Маяковский и живопись. — В сб.: Маяковский (Материалы и исследования). М., 1940.

*** См. ст.: *Лисицкий Л. М.* Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга. (Впервые напечатана в 1927 г. в Gutenberg-Jahrbuch). — В сб.: Искусство книги, вып. 3. М., 1962.

13



11, 12. *А. А. Экстер.* Буквицы. А. Я. Таиров. Записки режиссера. М., изд. Камерного театра, 1921
13. *Г. Б. Якулов.* Титульный лист. М., «Имажинисты», 1920

тельству современников, «отсутствие книги возмещалось живым словом, живой газетой, живым журналом»*. В то же время роль книги в известной мере перешла к плакату. «Традиционная книга была разорвана на отдельные страницы, в сто раз увеличена, более красочно расписана и как плакат вывешена на улицу»**. Плакат оставил заметный след в книге 20-х годов. Прежде всего в книжной обложке, которая пережила тогда период настоящего расцвета, но и шире — в самом построении книги, особенно поэтической.

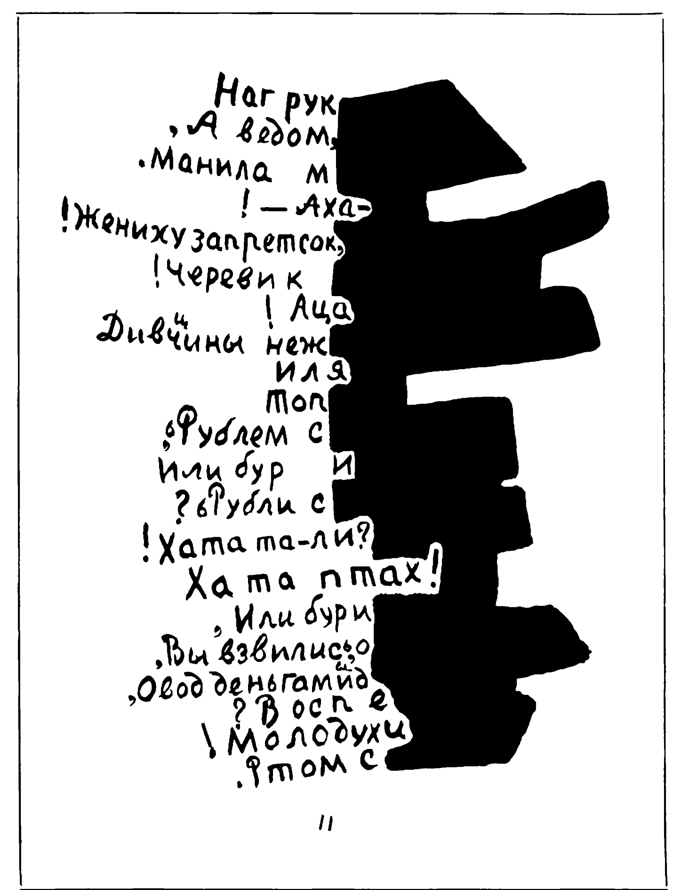
Все это предшествовало вторжению конструктивизма в книгу и по-своему подготовило его. Вместе с тем и новые формы поэзии должны

---

* *Полонский Вяч.* Литературное движение октябрьского десятилетия. — «Печать и революция», 1927, № 7, с. 23.
** *Лисицкий Л. М.* Указ. соч., с. 166.



14



15

14, 15. *П. В. Митурич*. Страницы рукописной книги. В. В. Хлебников. Разин. 1921—1925

были найти новую, теперь уже не литографированную или рукописную, а полиграфическую форму книги. И это могло быть последовательно осуществлено в то время именно в атмосфере идей конструктивизма.

Идеи отождествления искусства с производством, почти фанатичная вера в организующую силу искусства, аскетический рационализм, интерес к построению вещи — вот те принципы, которые исповедовал конструктивизм. Если в других формах жизни и искусства было невозможно осуществить эти принципы по условиям времени и они оказались в значительной мере утопией, то как раз в книге или журнале они так или иначе нашли себе место. Можно даже говорить об определенном конструктивистском стиле в книге, главным образом московской, 20-х годов.

Конструктивизм культивировал в то время простейшие геометрические формы, которые оказалось возможным внедрить в книгу в силу присущего ей как вещи рационального начала, резко выраженных вертикальных и горизонтальных форм. И если старая книга за счет орнамента, рисованного шрифта, иллюстраций скрадывала эту вещную природу книги, то конструктивисты, наоборот, её обнажали. Изгоняя изобразительный орнамент и заменяя его геометрическим, рисованный шрифт — афишным, иллюстрацию — фотомонтажом, всячески нарушая классическую симметрию книжной страницы и т. п. Все это казалось настолько чужеродным книге в ее традиционном понимании, что встречало зачастую резкое противодействие, пафос которого представляется нам теперь чрезмерным. Так, Игорь Грабарь готов был предать анафеме вполне скромную обложку архитектурного журнала, исполненную А. А. Весниным, за то, что в ней был использован «шрифт пош-

лой театральной афиши»*. Н. Э. Радлов поднимался до сарказма, обличая издававшийся в Берлине журнал Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга «Вещь», один вид которого ему напоминал «не то прейскурант велосипедных принадлежностей, не то каталог кинематографических фильм»**.

Впрочем, сами приверженцы конструктивизма, отбрасывая старые, так истово звали к созданию новых форм, что многим это могло показаться настоящим святотатством. В программной для своего времени книге «А все-таки она вертится» (1922) Илья Эренбург писал: «Пусть 13 век гордится Шартрским собором, 20-й горд трансатлантическим пароходом „Аквитания“». И далее, продолжая этот ряд парадоксальных сопоставлений, он предлагал сравнить «книжные заставки (с амурами или без оных, Чехонина или и др.) с рекламой резиновых пальто», отдавая предпочтение, разумеется, последней.

Подобная декларация еще не выражала крайней точки конструктивизма. Обладая, казалось бы, отчетливыми общими признаками, конструктивизм был далеко не однороден по своим установкам. Так, А. Ган упрекал тех же редакторов журнала «Вещь» в том, «что они не могут оторваться от искусства. Они просто новое искусство называют конструктивизмом»***. К. Зелинский позднее всячески отмежевывался от типографских опытов А. Н. Чичерина, своего бывшего соратника по Литературному центру конструктивистов (ЛЦК)****, а Первая рабочая группа конструктивистов утверждала, что все другие группы, именующие себя конструктивистами, как то: «конструктивисты-поэты», «конструктивисты из Камерного театра», «конструктивисты театра Мейерхольда», «конструктивисты из ЛЕФа» и др., с точки зрения настоящей группы являются лжеконструктивистами*****.

Охваченный, с одной стороны, пафосом технической революции, культом инженерии, с другой — идеями слияния жизни и искусства, конструктивизм по-своему революционизировал и книгу. Подобно послереволюционной гравюре, он стремился к обнажению материала, только не деревянной гравюры, а типографской кассы, всячески используя при этом разного рода акциденции, открыто выставляя свой техницизм. Намеренно сближая книгу с плакатом, афишей, конструктивисты хотели разрушить традиционную книжную форму, подобно тому, как в театре — сломать сценическую коробку, вывести действие прямо в зал, а то и на улицу. Поэтому обложка конструктивистской книги так напоминала плакат, а приемы верстки — газету.

Конструктивизм имел в книге достаточно определенные стилистические черты, во многом заимствованные из опыта современной ему живописи и архитектуры. Можно утверждать, что новые принципы пластического искусства, геометрические формы К. С. Малевича или П. Мондриана нашли свое применение в книге. «В производстве текстильном, деревообделочном, керамическом, отчасти и графическом — беспредметное формальное искусство может давать изящные и радостные вещи», — писал еще в 1922 году Луначарский******. Широко

---

* *Грабарь И.* На поворотах осторожнее. — «Среди коллекционеров», 1923, № 6, с. 46—47.

** Это писал Н. Радлов в своей книге «О футуризме», выпущенной петербургским издательством «Аквилон» (1923) в обложке, как будто нарочито выдержанной в духе конструктивистской символики: название книги располагалось таким образом, что создавало форму креста, и было заключено в черную, как бы напоминающую траурную, рамку.

*** *Ган А.* Конструктивизм. Тверь, 1922, с. 69.

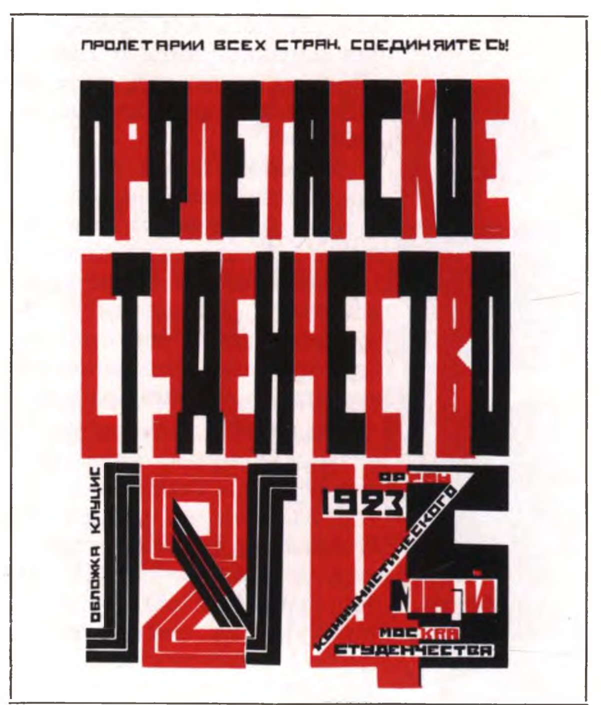
**** *Зеленский К.* Поэзия как смысл. М., 1929, с. 313—314.

***** 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. Каталог. М., 1924, с. 16. (В Первую рабочую группу конструктивистов входили: А. Ган, Гр. Миллер, О. и Г. Чичаговы, Н. Г. Смирнов и др.).

****** *Луначарский А. В.* Советское государство и искусство. — «Известия», 1922, № 2. (См.: *А. В. Луначарский.* Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., 1967, с. 67).



16



17

используя геометрический орнамент, переводя звук в «типографский жест», всячески акцентируя «железки строк», конструкторы книги создавали новый графический стиль, новую полиграфическую форму.

Наиболее яркое воплощение эти принципы получили в «говорящей» поэтической книге — «Маяковский для голоса» (конструктор Эль Лисицкий), исполненной по замыслу поэта. (Эта книга, напечатанная в 1923 году в Берлине, стала, как и его более ранняя книга «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках», своего рода манифестом не только русского, но и интернационального конструктивизма).

Новая поэзия сама искала новые формы графического, книжного выражения. Лисицкий мечтал о такой книге, в которой «автор должен быть полиграфистом, и технический редактор — автором»*. Речь шла о прямом сотрудничестве словесного и пластических искусств, поэта и художника книги, осуществить которое, однако, конструктивизму редко удавалось.

Характерна в этом плане одна из первых программных книг конструктивистов — сборник «Мена всех» (1924). Он был задуман как настоящее инженерное сооружение. Деловито перечислены все его строители: «обложку графил Н. Н. К-нов, конструктор книги А. Н. Чичерин», указано, кто набирал, кто читал корректуру, кто тискал корректуру, кто правил, кто верстал, кто спускал в машину, кто приправлял и печатал, отдельно кто печатал обложку, кто следил за печатью, кто резал листы.., кто делал клише: фотографировал, копировал, травил, наколачивал и т. д. и т. п. Однако кроме довольно выразительной афишной обложки Н. Н. К-нова (им был Н. Н. Купреянов) да усложненной фонетической записи стихотворных текстов с многочисленными ударениями, вопросительными знаками, поставленными посреди слова, и т. п. книга не демонстрировала никаких типографских новаций.

Существенное значение для конструктивизма имело введение в книгу фотомонтажа, который использовался и в виде обложки и в качестве

---

* «Бригада художников», 1931, № 4, с. 23.

16. *Г. Д. и О. Д. Чичаговы.* Страница. Н. Г. Смирнов. Путешествие Чарли. М.—Л., ГИЗ, 1924
17. *Г. Клуцис.* Обложка журнала, 1923
18. *А. М. Родченко.* Иллюстрация. В. В. Маяковский. Про это. М.—Пб., ГИЗ, 1923
19. *А. Ган.* Обложка журнала



18





19

иллюстраций (фотомонтажи А. Родченко к поэме Маяковского «Про это»). Не удивительно, что конструктивисты, разделяя лефовские теории факта, широко ввели в книгу фотографию, не только заменяя, но и как бы восполняя ею тот недостаток изобразительного начала, который имели первые чисто типографские опыты. Конструктивизм и здесь хотел быть универсальным. Так, в «ЛЕФе» писали, что «новый способ иллюстрации путем монтировки печатного и фотографического материала... делает бессмысленной всякую „художественно-графическую" иллюстрацию»*. Однако самый принцип монтажа не был изобретением одних только конструктивистов. В сущности, прибегая к монтажу, они по-своему исповедовали один из главных принципов Фаворского: «разнопространственное и разновременное» (можно предположить и обратное, что выдвижению этого принципа Фаворским по-своему способствовал и опыт конструктивизма). Но «монтаж» у Фаворского не нарушал единства материала и был скорее основным моментом его композиционного мышления. Конструктивисты же, сочетая разный, казалось бы, несовместимый фотоматериал или фото с рисуночной формой и используя различные фактуры, стремились прежде всего к резкой остроте сопоставлений.

Вместе с тем увлечение монтажом отражало общий для того времени интерес к строению художественного произведения. Не говоря уже о роли монтажа в кино, даже наука о литературе в те годы пристально занималась изучением вопроса «Как сделана „Шинель" Гоголя»**. Введение монтажных приемов не только приблизило книгу к «великому немому», но и активизировало ее форму, обнажило пространственно-временну́ю природу книги. «Мы идем к книге, — говорил Лисицкий, — которую строим как фильм: завязка, развитие действия, ударные моменты, развязка»***. (Любопытно, что и Фаворский, в то время ректор ВХУТЕМАСа, считал «своевременной реформу декоративного отделе-

* «ЛЕФ», 1923, № 1, с. 252.
** См. ст.: *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя. — В сб.: Поэтика. Пг., 1919.
*** «Бригада художников», 1931, № 4, с. 23.

ния с вводом туда конструкции... кино, ибо это вызывается жизнью»*.) Использование фотомонтажных и просто монтажных приемов по-своему обновило графику, ввело ее в круг молодых искусств — фото, кино.

Послереволюционная книга набирала силу, то взывая к жизни полузабытый материал деревянной гравюры, то соприкасаясь и вовсе с самыми „низкими", как тогда казалось, жанрами искусства. Это отмечали и современники, даже те из них, кто не без иронии говорил: «Наши любимые зрелища — кино и цирк. Наше любимое искусство — книжная иллюстрация, наша любимая архитектура — мосты и вокзалы»**.

До сих пор речь шла о гравюре, о конструкции книги, о фотомонтаже, то есть о различных формах печатной графики. В стороне оставался рисунок.

Так уж сложилась судьба московской книги в первые годы революции, что рисунок был оттеснен на второй план. Произошло это не только в силу типографских трудностей. Книжный рисунок в Москве не обладал той необходимой долей графического стилизма, присущего, скажем, петербургской графике, чтобы выразить революционную символику: а она во многом определяла стиль времени. Несмотря на то что именно в Москве существовала большая традиция русского рисунка, правда, не в книжном, а в чисто рисуночном, станковом варианте, — от рисунков прямого последователя серовской школы Н. П. Ульянова до больших композиционных рисунков В. Н. Чекрыгина и П. В. Митурича, — в книге рисунку здесь предпочитали гравюру или фотомонтаж.

Это не значило, конечно, что рисунок вовсе исчез из книжного обихода, значительная часть книжной продукции в Москве 20-х годов продолжала выходить в рисованных обложках. Здесь мастерами были — И. Ф. Рерберг, П. А. Алякринский, Б. Б. Титов, А. П. Могилевский. Но и они должны были отдать дань времени. Даже у И. Ф. Рерберга, нашедшего себя позднее в классических шрифтовых композициях, можно встретить в те годы работы, в которых легко обнаружить присутствие мирискуснической традиции, а рядом деловые, в духе конструктивизма, серийные обложки для московского издательства «Круг». Еще сильнее оглядывался на новый конструктивный стиль Б. Титов***.

Влияние печатной графики сказывалось не только на рисунке, но и на живописи. Известно, что художники ОСТа (общества станковистов), существовавшего в 1925—1932 годах и поставившего перед собой цель — создание остросовременной станковой картины, не сразу смогли уйти от воздействия графических, а порой и чисто плакатных приемов. Причина этого не только в том, что основное ядро ОСТа составляли недавние воспитанники ВХУТЕМАСа, а то и прямые ученики Фаворского (А. Д. Гончаров, А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов и др.), — графика первой проложила путь к современности. Родословная остовцев восходит не к одному Фаворскому, но и к немецкому экспрессионизму,

---

* «ЛЕФ», 1924, № 1, с. 158.

** *Виппер Б.* Искусство без качества. — «Среди коллекционеров», 1923, № 1—2, с. 13.

*** Небезынтересно, что в рассказе Е. Л. Шварца об отношении в Петрограде к новациям в московской книге фигурируют в качестве примера книжные работы не «лефовцев», как помнится Е. Шварцу, а весьма далекого от них Б. Б. Титова. Это его обложка вызвала такое раздражение старого петроградского наборщика: «А теперь, видите ли, московская верстка пошла! Колонцифру в поле. Игра шрифтов! А кому она нужна? Иду и вижу, выставлена книжка в окне: „Сто лет Малому". Что такое? Какому малому сто лет? Оказывается — Малому театру. До того дошла игра шрифтов, что слово „театр" и не видишь. Игра шрифтов! Не умеют работать и стараются придумать почуднее! . .» (*Шварц Е.* Печатный двор. — «Искусство кино», 1962, № 9, с. 105).

20. *Л. М. Лисицкий.* Страница. Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин, «Скифы», 1922



летят на Землю

издалека

и

в частности к Г. Гроссу, графику которого они живо восприняли на проходившей в 1924 году в Москве 1-й Всеобщей германской художественной выставке. В числе учредителей ОСТа можно встретить имя петроградского художника Юрия Анненкова, автора знаменитых рисунков к «Двенадцати» Блока, который считался в первые годы революции едва ли не самым современным из современных графиков.

Нетрудно усмотреть чисто графические приемы и в самих работах остовцев. Это — пристрастие к силуэтно-линейной форме, динамическая острота композиции, пространственно-временны́е сдвиги. У одних, как у Н. А. Шифрина, в его гуаши «Бегу на службу и усталый возвращаюсь домой», узнавались приемы композиции, идущие от Фаворского, другие, схватывая ритмы современной жизни, стремились к большей экспрессии. В быстрых, словно трассирующих вспышках цвета на акварелях А. А. Лабаса, рисовавшего городскую улицу не с одной неподвижной точки, а буквально на лету, прямо с движущегося автомобиля, заметно желание нарушить статичность станковой композиции. В этом, как и в острой гротескной выразительности ранних работ А. Г. Тышлера, можно также увидеть печать воздействия графики.

Самый устав ОСТа декларировал принципы: «отказ от эскизности», «стремление к законченной картине», «к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры», в которых очевидно намерение следовать по пути объективизации художественной формы, что исповедовала и печатная графика, утверждая изображение в материале или заменяя «прихотливый» рисунок фотомонтажом. Установка остовцев на станковую форму означала и сознательный отход от культа печатного станка и глаза фотообъектива, указывала на пробуждавшуюся тягу к живой пластической форме.

Определенную роль в этом сыграл Д. П. Штеренберг, возглавлявший в то время ОСТ. Живописец, мастер натюрморта, он даже в пору расцвета идей конструктивизма оставался сторонником станковой картины. Обратившись в конце 20-х годов к иллюстрированию детских книг, Штеренберг продолжал и здесь свои живописно-фактурные искания. Нельзя не признать, что для графики того времени это был известный шаг к пластической трактовке формы. Его гравюры были лишены строгой логики Фаворского. Они резались часто без предварительного рисунка, прямо на доске, поверхность которой он обрабатывал так же кропотливо, как и свои холсты: гладкая фактура сменялась шероховатой, тончайшие линии — плотной кисеей узора. Столь же свободно он сочетал в своих иллюстрациях натюрморт и пейзаж, портрет и композицию, развертывая изображение на плоскости. Кроме гравюры (известные его иллюстрации к Р. Киплингу) он использовал в иллюстрациях к детской книге и аппликацию, соединяя ее с несколько примитивизированным, напоминающим детский, рисунком. При всей изощренности фактурных сопоставлений были в его картинках для детских книг своя наивность и своя эмоциональная выразительность. Предметный мир его детских книжек-картинок «Мои игрушки», «Посуда», «Узоры», «Физкультура», как и его натюрмортов, был совсем не так уж рационалистичен: «Вещи на картинах Штеренберга хочется потрогать руками», «Штеренберг любит все эти вещи не только глазом», «но и... осязанием». «Таков же Штеренберг и в своей графике, усердно культивируемой им в последние годы»*, — писал в 1927 году Игнатий Хвойник, прямо указывая на связь его графики с живописью.

Детские книжки Д. Штеренберга и его учеников свидетельствовали о резком отходе от сугубо конструктивных опытов в этом жанре, самыми интересными из которых были, пожалуй, работы Г. Д. и О. Д. Чичаговых — учениц А. М. Родченко. Техницизм уходил из книги не без воздействия станкового искусства.



21



22

21. *И. Ф. Рерберг.* Обложка, 1923
22. *С. Б. Телингатер.* Наборная обложка. 1927
23. *Д. П. Штеренберг.* Обложка. М.—Л., «Мол. гвардия». 1931

---

* «Советское искусство», 1927, № 4, с. 24.


Р. КИПЛИНГ
40 НОРД
50 ВЕСТ

Говоря о графике применительно к художникам ОСТа, мы вовсе не уклонились в сторону. Несмотря на то что их программой были станковые формы искусства, остовцы много работали и в журнале, и в книге. Работа эта не была для них случайной, на выставках ОСТа можно было встретить обложки К. А. Вялова, журнальные рисунки Ю. И. Пименова, В. И. Люшина, М. В. Доброковского, иллюстрации А. Г. Тышлера к пьесе Анатолия Мариенгофа, гравюры А. Д. Гончарова к поэме Сергея Есенина «Пугачев», иллюстрации к детским книжкам Д. П. Штеренберга и Н. А. Шифрина.

Взятый остовцами курс на современность не позволил им пройти



24



25

мимо графики, правда, эти художники не ставили перед собой специальной задачи — работу над книжной формой, а больше отдавали сил журнальному рисунку, как наиболее подвижному и современному жанру. На страницах журналов 20-х годов можно увидеть рисунки Александра Дейнеки, которые нередко одновременно становились у него темой больших композиций. И напротив, в любом его рисунке отчетливо выступали монументальность формы, новые динамичные ритмы, стремление к почти плакатному обобщению, что было характерно для его живописи. Так в самых разных формах Дейнека утверждал современную тему, которую он сам позднее, перефразируя Маяковского, определил как интерес к тому, «как переделывается в беге быт»*.

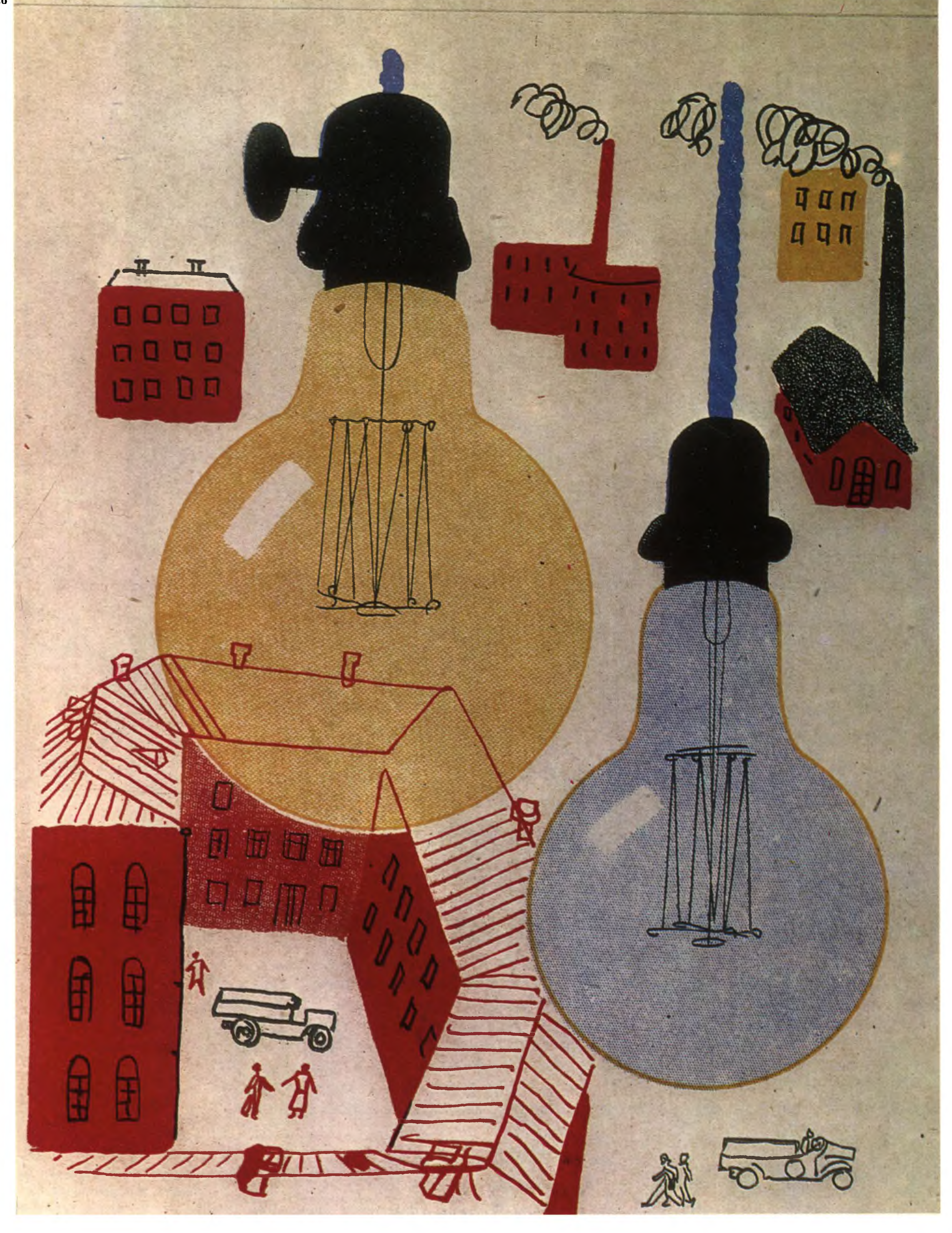
24. *Ю. И. Пименов.* Фронтиспис. ГИХЛ, 1933

25. *А. А. Дейнека.* Иллюстрация. Джек Алтаузен. Первое поколение. М., «Мол. гвардия», 1933

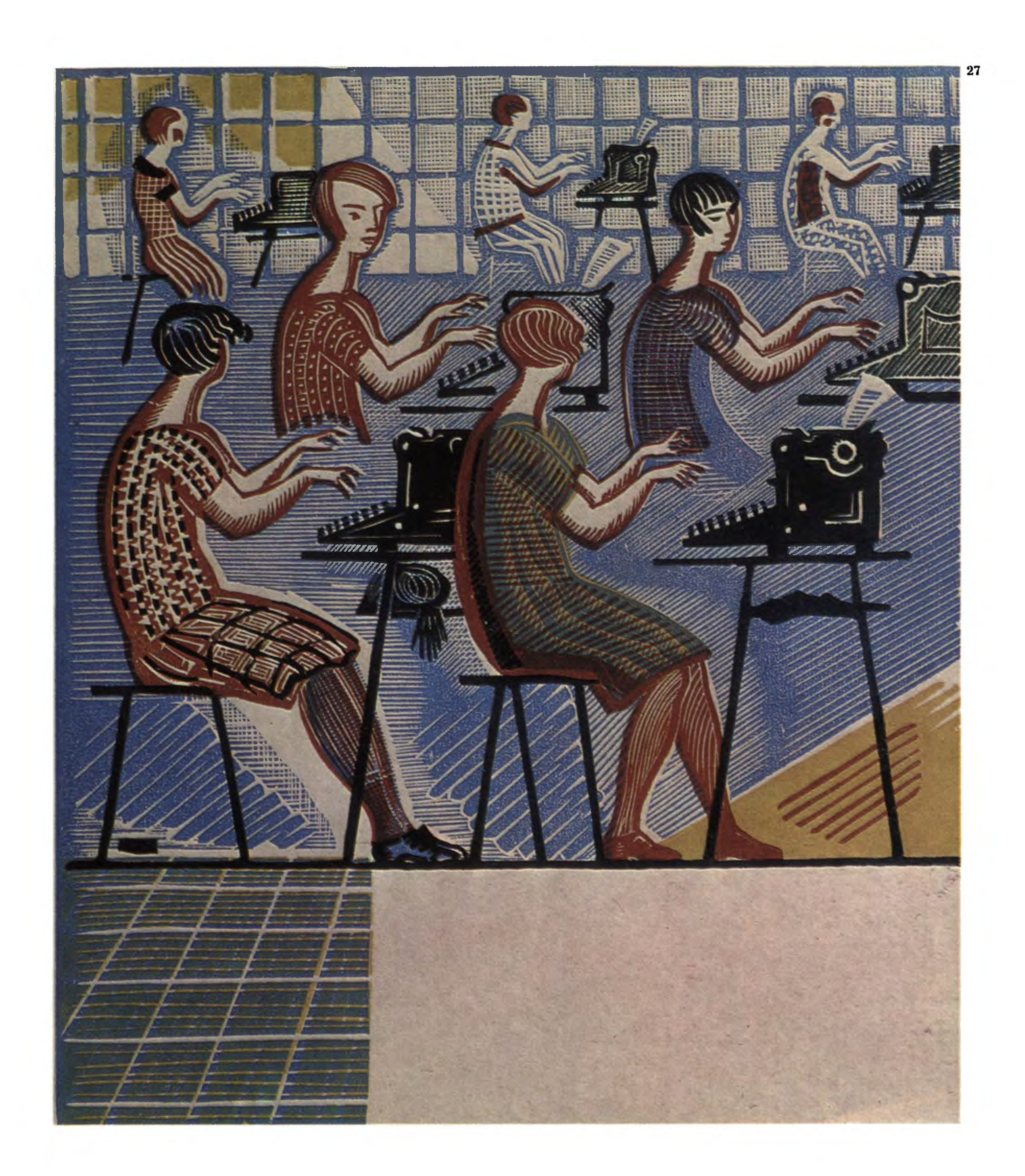
26. *А. А. Дейнека.* Иллюстрация. Б. Уральский. Электромонтер. М.. ГИЗ, 1930

---

* *Дейнека А. А.* Заметки к биографии. — В каталоге выставки «С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, П. П. Кончаловский, С. Д. Лебедева, В. И. Мухина, Д. А. Шмаринов». М., 1944, с. 16.



27



27. *В. А. Фаворский.* Иллюстрация. С. Я. Маршак. Семь чудес. 1929

То, что остовцы сделали в других жанрах, самым непосредственным образом сказалось в книжной графике. Они ввели в наше искусство современный городской и индустриальный пейзаж, мир спорта, автомобилизма, авиации, выработали определенный образ — тип современного человека.

Все это так или иначе вошло в книгу конца 20-х — начала 30-х годов или самым прямым путем — иллюстрации к детским книгам А. А. Дейнеки и Ю. И. Пименова походили на их станковые и журнальные рисунки, — или, оказав свое влияние на другие виды книжной графики, затронуло книжную ксилографию, вплоть до гравюр Фаворского этого времени («Семь чудес», «Новогодняя ночь» и др.).

И все же в 20-е годы рисунок в книжно-журнальном или даже станковом своем варианте, отягощенный большими композиционными задачами или прикладными целями, утрачивал ту живую непосредственность, которая лежит в самой его природе. В век, когда графика была устремлена к объективной форме, самая эта непосредственность рисунка, выдающая жест, руку, индивидуальность мастера, казалась не ко времени. Вот почему московские выставки рисунков 1929—1931 годов группы «13» — по числу участников выставок, — намеренно культивировавшей, вопреки остовским установкам, эскиз, набросок, легкую акварель, одними были встречены резко враждебно, получив прозвище «13 кустарей-одиночек» или даже «13 блаженных»*, другими восприняты как очень своевременное и закономерное явление. «В чем можно искать оправдание возникновению новой художественной группировки? Не в новом ли восприятии мира, не в желании ли выразить его, произнести невысказанное другими слово? Не в живом ли и трепетном ощущении несущейся мимо нас жизни?»** Художники, объединившиеся в группу «13», и в самом деле дорожили больше всего непосредственностью впечатления, беглой живой формой, пусть и напоминающей порой не то наивность и примитивизм детских рисунков, не то своеволие «танцующих» ритмов рисунков Дюфи.

Один из организаторов этой группы В. А. Милашевский ввел специальное понятие о темпе рисунка, которое позднее Н. В. Кузьмин пояснил как метод рисования, «когда замысел идет от мозга к руке беспрепятственно, с той же „легкостью", которая поражает нас в точных движениях эквилибриста или жонглера»***.



Хотя на выставках «13», кроме первых набросков Кузьмина на пушкинские темы, не было собственно книжных иллюстраций, там утверждался новый стиль графического рисунка, который скоро нашел свое продолжение и в книге. Непосредственный характер рисунка, как бы импровизация, определил самый метод иллюстрирования «Евгения Онегина». Стилизованный под пушкинский, рисунок Кузьмина выступал в виде авторского наброска, графической ремарки, почти интимного сопровождения текста. Так и быстрые «сиюминутные» пейзажи и портретные наброски Милашевского иллюстрировали книги современных писателей, бегло и вместе с тем остро характеризуя действие.

Уже тогда, в конце 20-х годов, в книгу все больше и больше проникает станковый рисунок. Одним из первых, кто пролагал ему дорогу, был Н. Н. Купреянов. Тот самый Купреянов, который еще вчера был известен как мастер гравюры, теперь на выставки ОСТа дает исключительно пейзажные рисунки. Можно сказать, что короткая биография Купреянова — он умер в 1933 году — отразила весь ход развития нашей графики за первые пятнадцать лет революции. Воспитанный на петербургской книжности (первые уроки гравюры он брал у А. П. Остро-

28, 29. *Н. В. Кузьмин.* Рисунки из Пушкинской серии. 1929—1931

* См.: «Комс. правда», 1931, № 125; «Бригада художников», 1931, № 4.
** *Б. Т.* [Б. Т. Терновец]. Предисловие к каталогу «Выставка рисунков „13"». М., 1929, с. 7.
*** *Кузьмин Н.* Штрих и слово. Л., 1967, с. 143



30. *В. А. Милашевский.* Иллюстрация. Л. Аргутинская. Страница большой книги. М., «Мол. гвардия», 1932





31. *С. Б. Телингатер.* Обложка. М., ГИЗ, 1930

32. *Л. Р. Мюльгаупт.* Иллюстрация. Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. 1932

умовой-Лебедевой), Купреянов переходит под знамена Фаворского, еще более решительно, чем учитель, пытаясь ввести в гравюру приемы кубизма, потом едва ли не предает гравюру анафеме, сближается с лефовцами, конструктивистами, но вскоре порывает и с ними и к концу 20-х годов решительно выходит к чисто станковому живописному рисунку, обнаружив себя острым и тонким рисовальщиком. Его иллюстрации рубежа 20-х годов носят главным образом пейзажный характер — это, собственно, вариации его станковых листов — отсюда их свежесть и живая эмоциональность, не стесненная ни сложными графическими техниками, ни задачами выявления вещной природы книги, — в этом Купреянов предугадал или положил начало тому пути, по которому пошла наша книжная графика в 30-е годы.

Распространение в книге рисунка по-своему расковало книжную графику, но и сузило те широкие задачи, которые преследовали художники книги первого революционного десятилетия, — разработать новую книжную форму во всем сложном единстве ее утилитарных и эстетических элементов, утвердить книгу как малую форму большого синтетического искусства.

Такова была логика развития нашего искусства — место конструктора книги все больше занимал художник-иллюстратор!

Последнее не означает, что те концепции книжного искусства, которые столь усиленно разрабатывались на протяжении первых десяти лет революции, были так скоро исчерпаны.

Конец 20-х — начало 30-х годов — новая полоса для ксилографии в книге.

В это время гравюра вплотную соприкоснулась с новой советской прозой, посвященной в основном эпохе революции или гражданской войны, — гравюры Н. И. Пискарева к «Железному потоку» Серафимовича, А. Д. Гончарова к «Диким людям» Вс. Иванова, В. А. Фаворского

33

М. ГЕРШЕНЗОН

ДВЕ ЖИЗНИ ГОССЕКА

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ—1933

34

к «Новогодней ночи» Сергея Спасского. Они не были повествовательным сопровождением текста, эти гравюры; путь синтетической иллюстрации, начатый Фаворским, нашел свое продолжение не только в его собственных работах, но и в искусстве его учеников, которые как раз в эти годы широко выступали в книге и определились как творческие индивидуальности.

Гравюра широко открывала мир классической литературы — будь то иллюстрации Л. Р. Мюльгаупта к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Рабле или М. И. Полякова к поэме «Германия» Гейне, — открывала в образах, хотя и лишенных героической риторики ранних гравюр того же Фаворского, но исполненных живой пластики.

Наконец, в это время наблюдается широкое освоение жанра гравюрного портрета как утверждение личности человека, его нравственной и творческой силы. Это сказалось в известном портрете Достоевского, исполненном Фаворским в 1929 году для Литературной энциклопедии, а также в портретах Г. А. Ечистова для первого издания «Мастеров искусства об искусстве» или М. И. Пикова для книги «Театр революции».

Подобные издания с гравюрами ряда учеников Фаворского как бы коллективно утверждали гравюру в книге и тоже свидетельствовали о более широком ее внедрении в печатное дело, чем в ту пору, когда это было обусловлено производственной необходимостью.

Если книжная ксилография на рубеже 30-х годов вступила в свой классический период, то конструктивизм переживает новый этап «бури и натиска». Термин «производственное искусство» теперь уже не применялся, говорили о художественном оформлении предметов массового потребления, изготовляемых промышленностью. Созданная в 1928 году группа «Октябрь»* выступала против голого техницизма и вовсе не хотела признать себя наследницей ЛЕФа или конструктивизма. Члены группы стремились преодолеть односторонность своих предшественников, но на практике и даже в теории были в значительной мере их продолжателями, правда, на новом этапе исторического развития.

Подобно литературе, где внедряли бригадный метод, для оформления книг тоже создавались бригады (бригада ГИХЛа, бригада Сельхозгиза и т. п.), что вело, в конечном счете, к сугубой утилитарности и вытеснению художника из книги. В то время как архитектура видела свой идеал в строительстве «фабрик для жилья», домов-коммун, книга нередко уступала место массовой брошюре, в которой широко внедрялся фотомонтаж, максимальная акцентировка текста, призванная активизировать чтение, а на деле подчас затрудняющая его.

Все это дало известный толчок к продолжению опытов в области фотомонтажа и типографского монтажа. Наиболее интересными из них были работы Ф. Ш. Тагирова (его типомонтаж книги путевых испанских заметок Казимира Эдшмида «Баски, быки и арабы»), С. Б. Телингатера, который в поэтических сборниках «Слово предоставляется Кирсанову» и «Комсомолия» Александра Безыменского по-своему развивает идеи, заложенные в работах Лисицкого.

Особенно развернулся в это время талант Г. Клуциса, правда, его фотомонтажи нашли себе лучшее применение не в книге, а в плакате, на страницах журналов.

Синтезу искусства и полиграфии помешали в то время не только упрощенческие теории, но и скудость нашей полиграфии, без чего никакая книга, а особенно конструктивистская, не могла быть должным обра-

33. *А. Д. Гончаров*. Титульный разворот

34. *Н. Н. Купреянов*. Иллюстрация. М. Горький. Дело Артамоновых. 1931

* В состав группы «Октябрь» входили архитекторы А. А. и В. А. Веснины, М. Я. Гинзбург, кинематографисты С. М. Эйзенштейн и Э. Шуб, художники, недавние члены ОСТа А. А. Дейнека и М. Доброковский, плакатист и журнальный рисовальщик Д. С. Моор, полиграфисты Алексей Ган, Э. А. Гутнов, В. Н. Елкин, Н. А. Сидельников, С. Я. Сенькин, Ф. Ш. Тагиров, С. Б. Телингатер и др.

зом воплощена. На этом линия конструирования книги на долгие годы пресеклась, чтобы возобновиться уже в наше время.

Как мы видим, московская графика представляла собой в 20-е годы сложное и противоречивое явление: противоположные тенденции здесь сталкивались с особой остротой и потому то новое, что вошло в нашу графику, нашу книгу после революции, так резко обнаружило себя именно в Москве.

Теперь мы пристально всматриваемся в те далекие дни. Тогда в Москве установилась своя книжная традиция, от нее мы ведем сегодняшний день нашей книги. Там были заложены ее начала.

В. Петров

ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ ЛЕНИНГРАДСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

У истоков художественного движения, сформировавшего ленинградскую книжную графику, стоят имена больших мастеров, которыми гордится русская культура, — мастеров, подчас очень несхожих друг с другом по стилю и эстетическим воззрениям: от Петрова-Водкина до Лебедева, от Бенуа и Добужинского до Тырсы, от Кустодиева до Конашевича, от Чехонина до Пахомова. Но при всем разнообразии творческих течений и отдельных крупных индивидуальностей, определивших полувековую историю иллюстрированной книги в Ленинграде, в ней издавна сохраняется некоторая внутренняя общность, некоторое принципиальное единство в понимании проблем иллюстрирования и книжного оформления. Все это позволяет говорить об истории ленинградской графики именно как об истории школы, то есть особого, вполне самостоятельного и своеобразного круга явлений художественной культуры, взаимно обусловленных и связанных друг с другом традиционной преемственностью.

Как всякое живое общественное явление ленинградская графика развивалась в борьбе и острых идейных конфликтах, не раз преодолевала внутренние кризисы и знала не только периоды подъема, но и фазы относительного застоя и даже упадка. Линия ее развития вычерчивается крутыми, подчас прихотливыми зигзагами. В пределах одной большой школы всегда возможно сосуществование раздельных течений и направлений и нередко неизбежна их борьба. Но идейные и стилистические различия между некоторыми крупными явлениями ленинградской графики, заходившие подчас очень далеко, не нарушали единства традиции и важнейших общих позиций в понимании задач искусства книги.

Ранняя советская графика приняла от дореволюционного русского искусства большое и сложное наследство, важнейшей частью которого была широко разработанная и теоретически обоснованная практика иллюстрирования и художественного оформления книги, сложившаяся на рубеже XIX—XX столетий в петербургской группе художников «Мир искусства».

Мастера, входившие в это объединение, возродили в России книжную графику — лучше сказать, возвратили ее искусству, создав не только ряд образцовых произведений, но и стройную, последовательную и внутренне-логическую систему образного мышления. Краеугольным камнем этой системы являлась мысль о книжном оформлении как о строгом декоративно-графическом единстве, все составные элементы которого неразрывно связаны между собой по стилю и ритму.

Трудно переоценить значение этой мысли в процессе исторического развития ленинградской книжной графики. Вряд ли будет преувеличением утверждать, что именно здесь скрыт ключ к пониманию того, к чему стремились и что создавали большие ленинградские мастера

искусства книги. Представление о книге как о целостном художественном единстве стало для всех них руководящей идеей, хотя нередко они искали этого единства совсем не на тех путях, по которым шли художники «Мира искусства».

Влияние мастеров этой группы на раннюю советскую графику проявлялось особенно отчетливо в первые послереволюционные годы. Именно в ту пору возникли такие шедевры книжной графики «Мира искусства», как иллюстрации М. В. Добужинского к повести Ф. Достоевского «Белые ночи» (1921) и последний вариант рисунков А. Н. Бенуа к пушкинскому «Медному всаднику» (1922). Активно работали в те годы Б. М. Кустодиев, С. В. Чехонин и Д. И. Митрохин. Вокруг старших мастеров объединялись молодые кадры.

Однако господствующее положение «Мира искусства» в послереволюционной графике не могло быть прочным. Уже в годы первой мировой войны это творческое течение завершало круг своего развития и приметно склонялось к упадку. Закат «Мира искусства» ознаменовался несколькими примечательными достижениями, но фаза его преобладания закончилась к середине 20-х годов, и для последователей этой группы началась пора творческой перестройки.

Впрочем, среди явлений, сформировавших ленинградскую книжную графику, традиция «Мира искусства» была далеко не единственной.

Вполне самостоятельным и независимым путем шел К. С. Петров-Водкин. В прямой оппозиции к «Миру искусства» развивалась книжная графика В. В. Лебедева, Н. И. Альтмана и В. М. Ермолаевой, опиравшихся на опыт искусства кубизма. Традицию реалистической школы Д. Н. Кардовского продолжали Н. Э. Радлов и некоторые другие художники. Наконец, совершенно отдельную струю в книжной графике 20-х годов определили работы учеников П. Н. Филонова.

Разобщенные пути, по которым направлялись искания ленинградских художников в начале 20-х годов, можно сравнить с боковыми тропинками, бегущими в стороне от основного русла развития искусства книги. Чтобы войти в это русло, опустевшее после распада «Мира искусства», понадобились объединенные усилия целой группы выдающихся мастеров.

В конце 1924 года в Ленинграде был организован «Детский отдел Госиздата» (Детгиз), ставший позднее самостоятельным издательством. В. В. Лебедев возглавил его художественную редакцию; ближайшими соратниками Лебедева стали Н. А. Тырса и Н. Ф. Лапшин.

Возникновение этого издательства представляет собой одну из важнейших исторических вех в развитии ленинградской книжной графики. Вокруг основной группы художников Детгиза вскоре сформировалась широкая, активно работающая творческая среда. В издательстве сотрудничали К. С. Петров-Водкин, В. М. Ермолаева, В. Е. Татлин, В. М. Конашевич. Настойчиво тянулась к Детгизу талантливая молодежь. Уже в середине 20-х годов в детской книге начали работать А. Ф. Пахомов, А. Н. Самохвалов, Е. К. Эвенбах, Т. В. Шишмарева, Л. А. Юдин. Несколько позже к ним присоединились Ю. А. Васнецов, Е. И. Чарушин, В. И. Курдов, П. И. Басманов, Э. А. Будогоский и В. А. Власов. Многие из них — а в начальную пору едва ли не все — стали учениками и в какой-то степени последователями Лебедева, которому принадлежала руководящая роль в определении творческой линии издательства.

Лебедев сохранил — хотя и в заново переработанном виде — созданный «Миром искусства» принцип целостности и стилистического единства всех элементов книжного оформления. Но во всех остальных своих признаках и творческих особенностях система Лебедева, поддержанная его единомышленниками и развитая учениками, была полемически направлена именно против эстетизма и стилизаторства художников, пышно расцветшего в творчестве эпигонов «Мира искусства». В противовес последним Лебедев выдвигал в качестве главной задачи

1



2



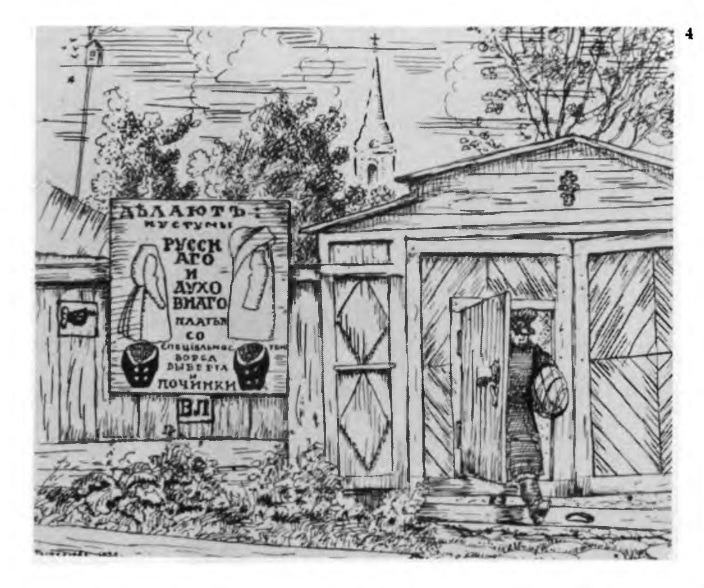
3

ВЛАДИМИР МАРКОВ
(В. И. МАТВЕЙ)
ИСКУССТВО НЕГРОВ



1. *С. В. Чехонин.* Обложка. 1924
2. *Д. И. Митрохин.* Шмуцтитул. Аристофан. Книга комедий. М.—Л., «Academia», 1930
3. *Н. И. Альтман.* Обложка. 1919

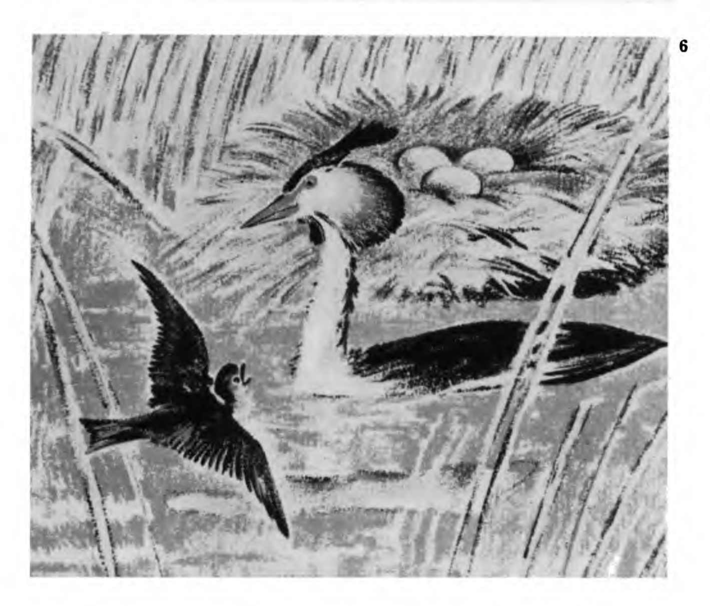
4



5



6





7

4. *Б. М. Кустодиев.* Иллюстрация. Н. С. Лесков. Штопельщик. Пб., «Аквилон». 1922
5. *В. В. Лебедев.* Иллюстрация к книге «Верхом» М.—Л., ГИЗ, 1928
6. *Н. А. Тырса.* Иллюстрация В. Бианки. Лесные домишки. М.—Л., ГИЗ, 1927
7. *Е. И. Чарушин.* Обложка



8. *А. Ф. Пахомов.* Иллюстрация. Н. Островский. Как закалялась сталь. М.—Л., Детиздат, 1938

иллюстратора и оформителя не декоративное украшение книжного листа, а раскрытие идейно-образного содержания книги и одновременно архитектонически четкое построение всех ее графических элементов. Ясность, предметная точность и жизненная достоверность изображения стали теми принципиально новыми качествами, которые Лебедев и художники его круга внесли в книжную графику, обратив ее от стилизации к конкретному живому изучению реальной натуры.

В практике Лебедева и его соратников подверглись кардинальной перестройке все основные приемы книжного линейно-контурного рисунка, разработанного мастерами «Мира искусства», и постепенно сложился новый изобразительный язык, не столько графический, сколько живописный, где вместо линейных отношений выступают отношения масс и тональностей.

С деятельностью названных художников Детгиза — в первую очередь Лебедева, Тырсы, Лапшина, Пахомова, Чарушина, Курдова и Васнецова — связан высокий расцвет советской иллюстрированной книги, притом не только детской. Правда, следует подчеркнуть, что формирование новых принципов книжной графики шло особенно активно именно в детской книге. Редакция Детгиза стала чем-то вроде экспериментальной лаборатории для большой группы художников, но опыт, накопленный здесь, постепенно проникал в сферу иллюстрирования русской и мировой классики, а также советской литературы.

Одновременно с мастерами детгизовской группы работали художники иных творческих направлений — прежде всего те, которые исходили вначале из концепций «Мира искусства», но в дальнейшем существенно переработали свою изобразительную манеру. На 20—30-е годы падает период напряженной деятельности Д. И. Митрохина. Первоклассным иллюстратором уже в то время стал В. М. Конашевич. Среди художников более молодого поколения выдвинулся Н. В. Алексеев, даровитый график-экспериментатор. Систематически выступали в книжной графике Г. Д. Епифанов, Н. М. Кочергин, С. М. Пожарский, Г. П. Фитингоф, Л. С. Хижинский. Ряд крупных работ выполнили Е. А. Кибрик, К. И. Рудаков, А. Н. Самохвалов, С. Б. Юдовин.

Если попытаться мысленно разместить в один ряд хотя бы наиболее значительные и характерные из ленинградских книжных работ 20—30-х годов, то может показаться с первого взгляда, что их не объединяет общий принцип. В самом деле, что общего между нарядной цветной автолитографией Рудакова к Золя или Мопассану и аскетически строгим черным рисунком Пахомова к Н. Островскому, между романтической патетикой иллюстраций Конашевича к «Манон Леско» и злым гротеском иллюстраций Самохвалова к «Истории одного города», между чеканным графическим узором рисунков Митрохина к Эдгару По и свободной живописностью автолитографий Тырсы к «Пиковой даме». Иллюстрационный рисунок мог стать детальным и повествовательным, как у Кочергина, или сжатым и лаконичным, как у Лебедева, лирическим, как у Васнецова, или остро социальным, как у Кибрика.

Среди ленинградских мастеров книжной иллюстрации были традиционалисты и новаторы, бытовики и фантасты-сказочники, элегические мечтатели и проницательные психологи. Казалось бы, сколько художников, столько и художественных методов, столько и творческих систем, столько и способов раскрывать и истолковывать образы литературы.

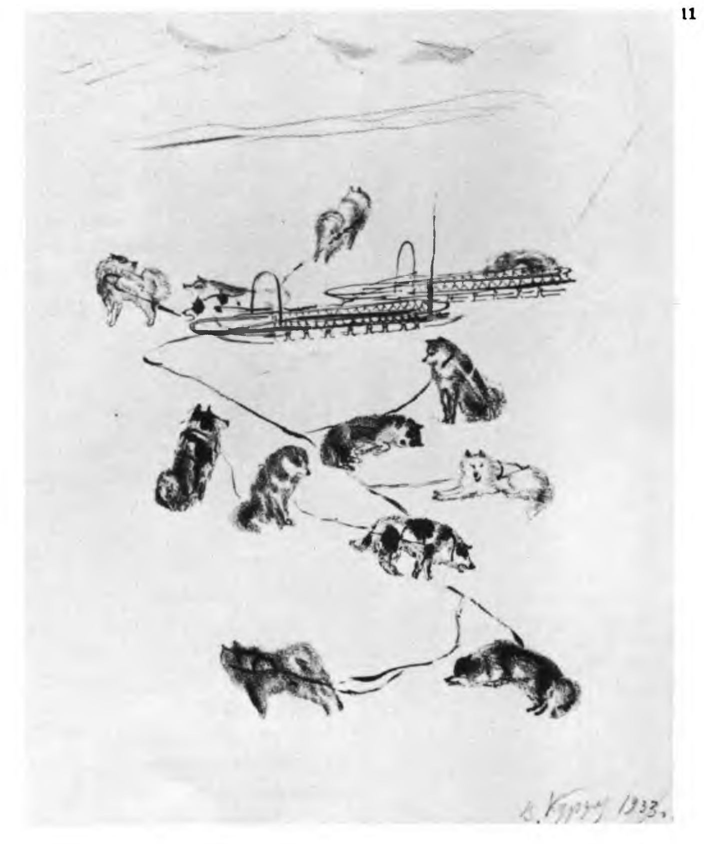
Но при всей многосторонности, свойственной художественной иллюстрации этого периода, при всем обилии разработанных в ней идейно-образных и изобразительных концепций, в ленинградском искусстве книги неизменно соблюдался один основной и традиционный творческий принцип, на почве которого объединялись самые, казалось бы, далекие друг от друга художники: иллюстрационные рисунки, автолитографии и гравюры на дереве, как бы ни различались они между собой

9

10



11





12

13



14



9. *Н. Ф. Лапшин.* Иллюстрация. Путешествие Марко Поло. 1933
10. *К. И. Рудаков.* Иллюстрация. Ги де Мопассан. Милый друг. Л., Гослитиздат, 1936
11. *В. И. Курдов.* Иллюстрация. Текки Одулок. Жизнь Имтеургена старшего. Л., Детиздат, 1934
12. *П. И. Басманов.* Иллюстрация. В. В. Иванов. Избранное. 1956. Не издано
13. *Ю. А. Васнецов.* Иллюстрация. Л. Толстой. Три медведя. Л., Детиздат, 1935
14. *Л. С. Хижинский.* Иллюстрация. П. Мериме. Хроника времен Карла IX. М.—Л., Гослитиздат, 1963



А.С. Пушкин
Сказка
о Золотом Петушке
Рисунки
В. Конашевича
Государственное Издательство
Детской Литературы
Министерства Просвещения РСФСР
Москва
1963

по эмоциональному содержанию и профессиональным приемам, всегда сохраняют специфически книжный характер, типичный для ленинградской традиции. Это значит, что замысел иллюстрационного цикла — и каждой отдельной иллюстрации — неотделим от представления о книге как о целостном художественном единстве. Иллюстрация не является чем-то самостоятельным и самоценным: она — только часть книжного оформления. Иллюстрация — это не картинка, вклеенная среди страниц текста, а звено в замкнутой цепи элементов, составляющих книгу как произведение графического искусства.

Это общее для всех ленинградских художников того времени понимание культуры книги формировало единую — хотя и широко разветвленную — ленинградскую школу.

В круге проблем книжной графики кардинально важное место принадлежит работе художников-оформителей, создающих не иллюстрации, а обложки, переплеты, титульные листы и макеты книги. Это особая специальность, выделившаяся из типографского ремесла, но давно уже ставшая самостоятельной сферой искусства.

В ленинградском искусстве книги 20—30-х годов сложились две раздельные, во многом противоположные друг другу традиции книжного оформления. Одна из них, орнаментально-декоративная, шла от «Мира искусства», другая, архитектонически-конструктивная, была разработана художниками Детгиза. Примирение, органическое слияние и творческая переработка обеих традиций стали задачей, которую успешно решила группа оформителей во главе с В. Д. Дворaковским, выступившая в середине 30-х годов.

Эпоха Отечественной войны образует рубеж в истории советского искусства и, в частности, ленинградской книжной графики. Художественная жизнь еле теплилась в блокированном городе. Большинство издательств прервало или, во всяком случае, резко сократило свою работу. И все же ленинградская графическая традиция, замирая, не обрывалась. Подобно тонкой нити, соединяющей два периода в искусстве книги, тянется сквозь военные годы ряд книжных работ, созданных в осажденном Ленинграде. Военно-патриотическая тема особенно отчетливо прозвучала тогда в ленинградской книжной графике, так же как и во всем советском искусстве тех лет.

Начало послевоенного периода ознаменовалось рядом сложных и противоречивых явлений в книжной графике Ленинграда.

С одной стороны, в ней можно заметить признаки несомненного оживления и даже подъема. С крупными работами выступили многие опытные художники, искусные мастера рисунка и проницательные иллюстраторы. Иные из них создали в это время свои лучшие произведения. Достаточно назвать здесь рисунки Т. В. Шишмаревой к «Пиковой даме» (1946) и рассказам Чехова (1951), В. И. Курдова к «Калевале» (1948), В. А. Власова к «Туркменским народным сказкам» (1953), А. Н. Якобсон к «Малахитовой шкатулке» П. Бажова (1950), Н. Е. Муратова к произведениям Салтыкова-Щедрина (1948, 1949, 1953). В этих работах закрепляются и находят дальнейшее развитие те традиции и принципы, те основы понимания книги как художественного единства, которые были созданы основоположниками ленинградской книжной графики.

Но, с другой стороны, в тот же период возникли и стали активно развиваться иные, противоположные тенденции.

У графиков молодого поколения как будто исчезло ощущение специфики их собственной профессии. Резко усилилось уже наметившееся в предшествующие годы разделение художников на «оформителей» и «иллюстраторов», причем последние явно пренебрегали проблематикой книжного оформления. В ряде случаев иллюстрационные рисунки обретали черты станковизма, далеко не всегда художественно оправданные, и как бы отрывались от конструкции книги. В работы иллюстра-

15. *В. М. Конашевич.* Обложка. А. С. Пушкин. Сказка о Золотом Петушке. М.—Л., Детгиз, 1949

торов нередко проникали тенденции иллюзионистической пространственности.

Утрата специфически книжной культуры не могла не привести в этот период к кризису книжной графики.

Кризис, однако, не стал затяжным. Уже с середины 50-х годов наметились признаки перелома, непосредственно связанные с тем могущественным процессом обновления, который захватил тогда все советское искусство. В книжную графику пришло талантливое молодое пополнение, уже зарекомендовавшее себя рядом крупных, интересно решенных работ.

Впрочем, справедливость требует подчеркнуть, что лучшие достижения последних лет связаны с именами художников старших поколений. Ко второй половине 50-х — началу 60-х годов относится поразительный взлет дарования Ю. А. Васнецова. Никогда еще мир русской сказки не раскрывался в его произведениях с такой чистотой и напряженностью поэтического чувства, никогда еще его графика не находила таких ясных, гармоничных и внутренне цельных решений.

Ряд превосходных гравюр к пьесам Гольдони (1959) и «Хронике времен Карла IX» Мериме (1963) создал Л. С. Хижинский. Следует еще назвать поэтичные и своеобразные, стоящие несколько в стороне от основных течений ленинградской графики и, быть может, именно поэтому недооцененные акварели П. И. Басманова к рассказам Всеволода Иванова (1956—1966) и монотипии и рисунки кистью к стихотворениям А. Прокофьева (1965).

Кризис конца 40-х — начала 50-х годов наиболее тяжко отразился на творчестве представителей младшего поколения. Они лишь ценой упорных усилий освобождаются от груза ошибок и заблуждений. Молодая ленинградская книжная графика еще не нашла своей общей эстетической программы и объединяющей художественной идеи, вокруг которой могли бы сплотиться разобщенные творческие устремления отдельных даровитых мастеров. Они переживают теперь период напряженных поисков, фазу перелома и перестройки, и едва ли возможно в настоящее время дать сжатую формулировку, отражающую современное состояние книжной графики молодых ленинградских художников. Она вся — в исканиях.

Трудно строить прогнозы и вряд ли целесообразно пытаться делать предсказания, потому что пути искусства, при всей их внутренней закономерности, внешне всегда неожиданны. Существенно только одно: в рядах молодых ленинградских графиков нет недостатка в талантах.

Имена некоторых художников младшего поколения уже теперь заслуженно пользуются почетной известностью. Достаточно назвать здесь Б. В. Власова, С. Н. Спицына, Э. Д. Мосиева, Г. В. Ковенчука.

Им еще предстоит сказать свое полновесное новое слово в той сфере советской художественной культуры, которую так глубоко и разносторонне разработали их предшественники, создатели и продолжатели ленинградских традиций искусства книги.

М. Чегодаева

ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО КНИГИ (БИБЛИОТЕКА ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Вопрос о том, какой должна быть современная книга, волнует не только художников и полиграфистов, но и самые широкие круги читателей. Обсуждения выставок книги, выступления в печати на эту тему почти неизбежно выливаются в бурную дискуссию о месте художественного оформления в современных изданиях, причем высказываются суждения подчас довольно крайние, вплоть до полного отрицания роли художника в книге наших дней и требований перейти в работе над ней к чисто «инженерным решениям» утилитарного порядка. Опровергнуть подобные взгляды, равно как и ответить на поставленный вопрос — что же такое современная книга — может, разумеется, только практическая творческая деятельность художников и издательств. И в этом смысле чрезвычайно важной оказывается работа издательства «Художественная литература» над оформлением «Библиотеки всемирной литературы», первые тома которой вместе с материалами к ним были показаны на выставке в Комитете по печати при Совете Министров СССР. Эта выставка дает серьезные основания для того, чтобы вновь начать разговор о задачах и значении художественного оформления в советской книге — будь то издания классических произведений или литературы нашего времени.

Когда Комитетом по печати, Институтом мировой литературы имени Горького и издательством «Художественная литература» в ознаменование пятидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции было принято и утверждено решение о выпуске огромным тиражом (300 тысяч экземпляров) двухсот томов «Библиотеки всемирной литературы», задуманной как продолжение дела, начатого в 1919 году издательством «Всемирная литература» и получившего, как известно, горячую поддержку В. И. Ленина, — перед художественной редакцией встала на редкость сложная и ответственная задача. Нужно было решить, какой будет эта серия, ставящая своей целью познакомить читателей самой разной степени литературной образованности с лучшими произведениями литературы всех времен и народов, положив основание многим десяткам тысяч личных библиотек.

Сложность решения усугублялась той путаницей, которая существует во взглядах на характер и назначение современной книги.

Среди различных мнений распространен взгляд на книгу как на «товар», вещь, предмет роскоши или чисто утилитарного потребления. Товарный, коммерческий спрос диктует якобы книге свои условия, определяет «характер ее упаковки», т. е. оформления, строго дифференцирует ее назначение — от чтения в вагоне до украшения комнаты. Отсюда стремление разделить книги на «карманные» и «любительские», причем первые должны быть адресованы самой широкой массе читателей, вторые — узкому кругу любителей-библиофилов. В первую категорию должны входить книги, рассчитанные на разовое употребление по принципу «бумажных полотенец», во вторую — изы-

сканные дорогие издания с маленьким тиражом для заботливо подбираемых личных библиотек.

Исходя из коммерческого спроса устанавливается и оформление. В современной книге оно должно быть сведено до минимума: в разовой «карманной» книге оформление, естественно, неуместно, что же касается «любительской» книги, то «ее оформление не имеет права быть навязчивым — красочные обложки иллюстрированных журналов вносят достаточный декоративный эффект в современный интерьер»*. Из этого сторонники подобных взглядов делают вывод: художнику в книге делать нечего, работа над ней должна перейти к инженеру-проектировщику, который установит ее «товарный вид» исходя из требований технологии производства и спроса потребителя.

Я полагаю, что в сборнике, именуемом «Искусство книги», нет надобности аргументировать тот факт, что книга является искусством и памятником высокой культуры, а не предметом потребления. Что же касается стремления превратить искусство в «товар» и диктовать ему требования, исходя из рыночного спроса и утилитарного назначения, то дело это далеко не новое. Такие «идеи» высказывались уже лет сорок назад и у нас они не очень в ходу — в прямую так судят об искусстве лишь самые безнадежные мещане. Это для них книга — либо вагонное «чтиво», либо деталь убранства интерьера — с целью демонстрации собственной «интеллигентности». Первая может быть по прочтении употреблена в качестве оберточной или туалетной бумаги и соответственно должна быть елико возможно дешевой, для второй — даже желательно быть весьма дорогой и труднодоступной, так как ее назначение в том и заключено, чтобы свидетельствовать о материальном благополучии владельца, следующего самой современной моде.

Над такими «любителями» книги принято смеяться. Мещанка, украшающая квартиру подписными изданиями, давно уже стала избитой темой для острословия эстрадных конферансье. Однако те же взгляды на книгу, но прикрытые якобы «научными» обоснованиями, со ссылками на зарубежный опыт и выдаваемые за «ультрасовременные», иной раз поражают воображение не слишком знающих людей.

Редакторы «Библиотеки всемирной литературы» решительно противопоставили подобным взглядам диаметрально противоположное отношение к книге как к высокому искусству. Они поставили своей целью приобщить к этому искусству широчайшие массы читателей. В художественном оформлении книги они видели не украшение, не дополнение к тексту или разъясняющее его сопровождение, но могучее средство раскрытия образного, идейного, художественного содержания литературного произведения. В своем решении они обратились к тому читателю, который оказался вне «научных» наблюдений сторонников книги-«товара», — к нормальному интеллигентному читателю, для которого немыслим Пушкин «любительский» и Пушкин «потребительский», а возможен только один Пушкин — друг и советчик, спутник всей жизни.

Каждое поколение, обращаясь к литературному богатству прошлого, неизменно прочитывает его по-новому, открывая нечто иное, нежели виделось в нем сто лет, полвека или даже два десятка лет назад. Столь же закономерно складывается определенное понимание современной литературы. Художник, выразитель идей и чувств своего времени, помогает новому, современному прочтению книги средствами художественного оформления. Ими могут быть не обязательно только иллюстрации: шрифт, формат, переплет, расположение текста — все эти, казалось бы чисто полиграфические, а на самом деле подвластные лишь



1



2



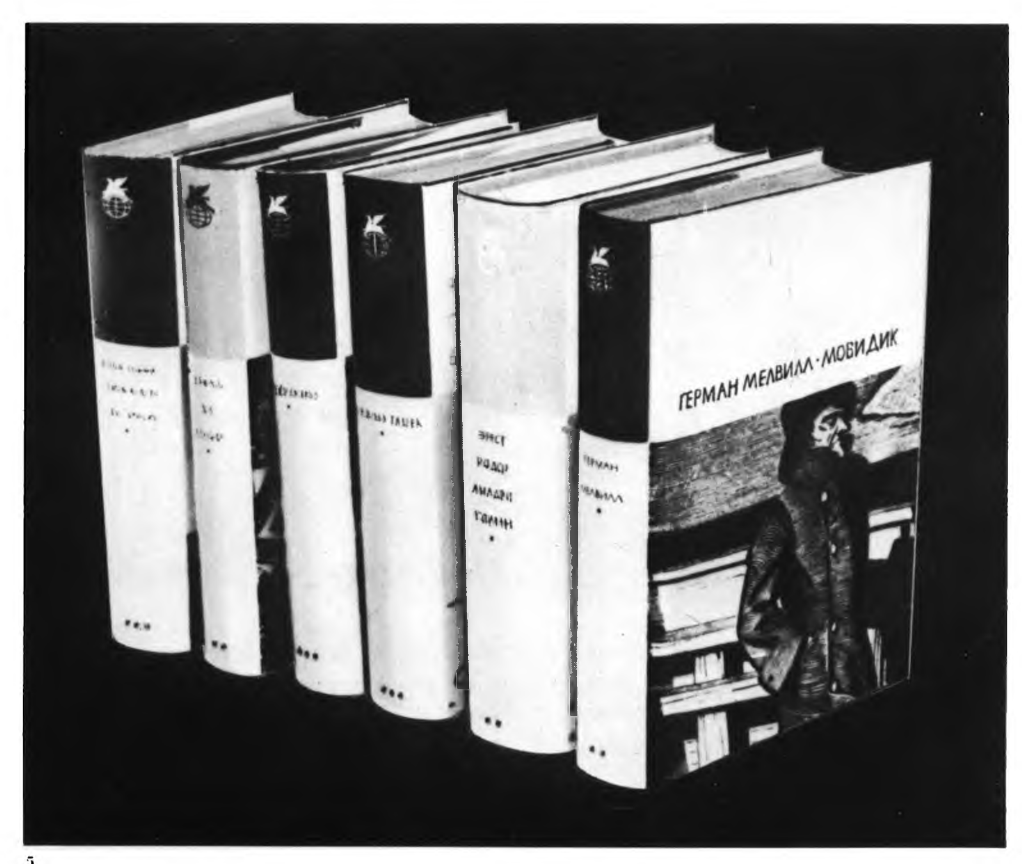
3

1. Суперобложка. Рисунок *С. В. Герасимова*. М., «Худож. лит.», 1967
2. Суперобложка. Рисунок *Д. А. Шмаринова*. М., «Худож. лит.», 1968
3. Суперобложка. Рисунок *А. П. Ливанова*. М., «Худож. лит.», 1967

* Как это суждение, так и аналогичные другие взяты из статьи В. Глазычева «Книга без оформителя» («Литературная газета», 1968, 3 июля).



4



5

4. *Д. С. Бисти.* Марка серии «Библиотека всемирной литературы»
5. Книги серии «Библиотека всемирной литературы»

художнику элементы оформления служат средством создания образа книги в неменьшей степени, нежели заставки или фронтиспис. Выразителями наших сегодняшних взглядов могут стать и произведения искусства, созданные много лет и много веков назад. Художники, работавшие над оформлением «Библиотеки всемирной литературы», наряду с книгами, оформленными заново специально для этого издания, использовали ставшие классическими серии иллюстраций, как советские, так и иностранные, иногда воскрешая из забвения оформление прижизненных изданий писателей, а в ряде случаев обращаясь к произведениям искусства, не являющимся иллюстрациями, но близким по стилю и времени тому или иному литературному произведению. Творчески отобранные и скомпонованные, вписанные в строго современный, единый для всей серии макет художника Д. Бисти, они зазвучали остро и по-новому, в полном соответствии с нашим сегодняшним пониманием писателя и его книги.

Чем точнее, вернее создан художником или найден художественным редактором образ книги, чем яснее и принципиальнее ее прочтение, ее, так сказать, «режиссерское решение», тем эта книга современнее, тем лучше увязывается она с другими, столь же удачными томами, как бы далеко по стилю и по времени они ни отстояли друг от друга. Это в равной степени относится и к томам, где использованы старые материалы, и к созданным заново современными советскими художниками.

По-французски изящные, изысканно старомодные гравюры XVIII века художника Гравело к «Новой Элоизе» Руссо, рисунки на древнегреческих черно- и краснофигурных вазах и помпейские фрески, воскрешающие в зрительных образах античную лирику, строго документальные материалы прошлого столетия, подобранные к двухтомнику




6

«Былого и дум» Герцена, точно так же, как и новые иллюстрации ленинградского художника А. Л. Каплана к Шолом-Алейхему или украинского художника Г. В. Якутовича к Коцюбинскому, не только доносят до зрителя аромат эпохи, но и дают ключ к пониманию литературного текста, заставляя иной раз даже очень искушенного читателя взглянуть новыми глазами на знакомое ему произведение.

Использованный художественными редакторами «Библиотеки всемирной литературы» принцип оформления серии, предполагающий привлечение произведений самого различного характера — вплоть до фрагментов живописи, гобеленов и т. п., — заставляет задуматься о художественных возможностях книжного оформления и, быть может, что-то пересмотреть и расценить по-иному.

В последние годы некоторые искусствоведы были склонны разделять мнение, сформулированное и высказанное А. А. Каменским в статье «Без оформления нет книги»: «. . . У нас был такой период, когда весьма широкое распространение получили так называемые „тональные" иллюстрации, что-то вроде черно-белых картин, которые имели чисто станковый характер и лишь „прикладывались" к книгам, чужеродные им по своей художественной природе. К счастью, этот период был краток и ушел в прошлое. Давно уже возродилось значение гравюры и таких приемов рисуночной графики, которые органично живут в композиции современной книги: острый силуэт, свободная контурная линия на белой плоскости листа . . .» и т. д.

Такие взгляды возникли как естественная реакция на плохие, натуралистические, имитирующие фотографию и претендовавшие на название «тональных» иллюстрации конца 40-х — начала 50-х годов и на еще более плохую (если это возможно) полиграфию, не умевшую и не стремившуюся связать с книгой настоящие, подлинно прекрасные произведения «тональной» иллюстрации, даже такие, как к «Преступлению и наказанию» Д. А. Шмаринова или к «Делу Артамоновых» С. В. Герасимова. Не мудрствуя лукаво, их помещали в издания любого формата, любого типа, вне всякой связи с оформлением и без заботы о качестве печати, превращая из иллюстраций в весьма скверно напечатанные репродукции. Однако в своем естественном негодовании по поводу подобного рода изданий противники их впали в другую крайность, приписав самой технике черной акварели все прегрешения бездарных эпигонов и дурной печати и провозгласив гравюру и линейный контурный рису-

6. *Г. В. Якутович.* Гравюры на суперобложке. М. М. Коцюбинский. Повести и рассказы. Леся Украинка. Стихотворения. Поэмы. Драмы. М., «Худож. лит.», 1968

7. *В. Г. Бехтеев.* Иллюстрация. Лонг. Дафнис и Хлоя. М., «Худож. лит.», 1969

8. *Д. С. Бисти.* Суперобложка. М., «Худож. лит.», 1967



7



8

нок чуть ли не единственно созвучными современной книге. Они обосновывают свои суждения тем, что гравюра и штриховой рисунок технически близки печати шрифта, не разрушают плоскости листа, дают ритмическое и декоративное равновесие с полосой набора и т. п.

Опыт «Библиотеки всемирной литературы» доказывает, что возможности книжного оформления по сути дела неисчерпаемы: произведения самой различной техники, включая и те, которые имеют чисто станковый характер, могут стать иллюстрациями в самом полном смысле этого слова. Весь вопрос — в их художественном качестве, в изобразительности и вкусе художника, создающего макет книги, и в мастерстве полиграфистов *. В макете Д. Бисти «тональные» станковые иллюстрации Д. Шмаринова и С. Герасимова и даже просто станковые картины оказываются способными и не разрушать плоскости листа, и создавать декоративную композицию книги в той же мере, как и гравюра и контурный рисунок. Конечно, такой результат получился, когда блестящая выдумка Бисти соединилась с превосходным мастерством работников типографии. Свободное и смелое использование самых разнообразных технических средств вообще свойственно современному искусству, и, видимо, нет причин ограничивать в этом смысле искусство книги **.

Сторонники «книги без оформления» обычно берут под сомнение право художника «навязывать» читателю свое понимание литературы. Всякая попытка создать определенный образ книги воспринимается как «насилие над свободой сотворчества читателя», и в этом смысле «Библиотека всемирной литературы» встретит, по всей вероятности, их решительную неприязнь. Спорить с людьми, для которых книга — это только более или менее удобно сброшюрованный текст, — занятие столь же трудное, сколь и бесполезное. Тот же, кто смотрит на создание книги как на искусство, обладающее теми же правами, что и всякое дру-

---

* Уместно вспомнить, что при отсутствии полиграфического мастерства в плохие репродукции, случайно и механически «приложенные» к книге, были превращены ни много, ни мало как старые гравюры Фаворского к Мериме, совершенно погубленные в однотомнике Мериме 1937 года!

** Замечательным примером смелого использования старой классической живописи в качестве книжного оформления явилось итальянское издание «Легенды об Уленшпигеле» Шарля де Костера, блестяще иллюстрированное цветными фрагментами картин Питера Брейгеля.

9. *М. Рудаков.* Иллюстрация. А. Блок. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., «Худож. лит.», 1968



10. *А. Л. Каплан.* Иллюстрация. Шолом-Алейхем. Тевье-молочник. Повести и рассказы. М., «Худож. лит.», 1969

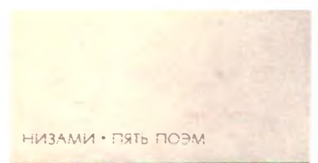
гое искусство, — в том числе и правом на собственную интерпретацию литературного произведения, должен испытать живую благодарность за предоставленную ему возможность прочесть «Дело Артамоновых» вместе с С. В. Герасимовым, или «Войну и мир» с Д. А. Шмариновым, или «Моби Дик» Мелвилла с Рокуэллом Кентом.

Разве не великое счастье для читателя, впервые взявшего в руки «Дафниса и Хлою» Лонга, иметь рядом с собой такого мудрого и тонкого советчика, как В. Г. Бехтеев? Его изящные, проникнутые высокой поэзией рисунки заставляют читателя за наивно-романтическим сюжетом и вольными сценами древней повести увидеть ее чистую, целомудренную красоту, почувствовать глубину и серьезность грустного прощания с античностью, этим «прекрасным детством человечества». Можно только пожалеть, что не весь том античной прозы сделан Бехтеевым, художником высокой культуры и безупречного художественного вкуса.

Взятый редакцией принцип — в параллель к шедеврам мировой литературы давать по возможности и самые значительные их изобразительные современные прочтения — поставил художников, работающих уже непосредственно для «Библиотеки всемирной литературы», в очень трудные условия. Дело не только в том, что им надлежало равняться на произведения искусства, относящиеся к вершинам человеческого творчества, подобно древнерусским или иранским миниатюрам, картинам Веласкеса или французским гобеленам XVII века, или на таких современных мастеров, как С. В. Герасимов, Ф. Мазереель или Р. Кент. Не все старые работы, использованные художественной редакцией «Библиотеки», держатся на столь высоком уровне, и ни рисунки Теккерея к своей «Ярмарке тщеславия», ни иллюстрации Крукшанка к «Оливеру Твисту» Диккенса не могут быть причислены к шедеврам мирового искусства. Тем не менее то, что выбор редакторов пал именно на эти вещи, не вызывает никаких сомнений: насколько точно передают они стиль и образ обеих книг, настолько соответствуют нашему о них представлению.

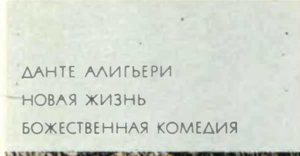
Современные советские художники обязаны были не просто представить хорошие работы — они должны были создать столь же точные, единственно возможные решения, как и те, что уже давно выдержали строгий отбор и долгую проверку временем. По сути дела, каждая новая серия иллюстраций, специально сделанная для «Библиотеки всемирной литературы», должна была бы стать подлинным открытием в советской графике, как то и случилось, например, с новым и глубоким прочтением стихотворений и поэм Александра Блока М. Рудаковым. Но в других случаях даже как будто неплохие и вполне возможные в другом издании иллюстрации (и не только новые, но и некоторые старые) выпадают из данной серии, «не тянут» на ту безусловность и на тот высокий уровень, установленные для «Библиотеки» ее создателями.

Именно здесь и возникают наибольшие сомнения и появляются недоуменные вопросы: почему в работе над книгой Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» не обратились к подлинным материалам эпохи, как это сделано в «Былом и думах», а предпочли красивые, но слишком уж плакатно-безликие иллюстрации В. Шаранговича? Почему отдано предпочтение поверхностным рисункам С. Бродского к новеллам Мериме перед великолепными гравюрами Фаворского? Фаворский напрасно и несправедливо обойден и в случае с «Гамлетом» Шекспира, и в случае со «Словом о полку Игореве». При всем уважении к Гюставу Доре его лучшей поры, работа М. И. Пикова над «Божественной комедией» Данте, безусловно, несравненно глубже и значительнее, и вряд ли стоило принимать в соображение то, что эти гравюры Пикова будут напечатаны в специальном трехтомном издании «Божественной комедии», хватило бы покупателей и читателей и на это отдельное издание! Тонкие и нарядные рисунки Б. Свешникова к Гофману все же вряд ли перекрывают гравюры А. И. Кравченко и рисунки Н. П. Ульянова.



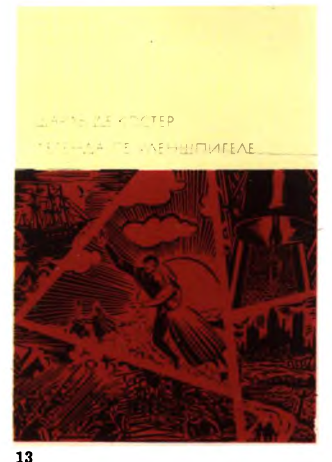


11





12



13

11. Суперобложка. М., «Худож. лит.», 1968
12. Суперобложка. Иллюстрация *Г. Доре*. М., «Худож. лит.», 1967
13. Суперобложка. Гравюра *Ф. Мазереeля*. М., «Худож. лит.», 1967

Впрочем, когда речь идет о такой поистине необъятной работе, как художественное оформление «Библиотеки всемирной литературы», отдельные «непопадания» или спорные решения неизбежны, и может удивлять не их наличие, а их на редкость малое количество.

Когда началась подписка на все три серии «Библиотеки», иные читатели отказывались от второй или третьей серии, так как многие книги этих серий дублировали уже имевшиеся у них издания. «К чему мне один роман Диккенса или Стендаля, когда у меня есть полные собрания их сочинений?» — рассуждали они. Получив первые тома и увидев те, от которых отказались, многие пожалели о своей опрометчивости, которую уже невозможно было исправить, с такой быстротой разошлась подписка на 300-тысячный тираж «Библиотеки». Они поняли, что все 15 томов Собрания сочинений Стендаля не исключают и не заменяют томика с гравюрами В. В. Домогацкого и что просто книга поэм и стихотворений Блока и книга, сделанная Рудаковым, — далеко не одно и то же. Вряд ли остался хоть один подписчик «Библиотеки», так и не понявший, что книга — это великое искусство. Такой итог можно счесть высшей оценкой работы художников и художественных редакторов над «Библиотекой всемирной литературы».



выставки

ПЕРВАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ

В сентябре 1967 года в Братиславе (Чехословакия) состоялось открытие Первой международной выставки иллюстраций детской книги — БИБ-67 — «Биеннале иллюстраций Братислава». Отныне каждые два года многие страны мира будут показывать в Братиславе лучшие образцы искусства современной иллюстрации для детей.

Начало создания БИБ восходит к декабрю 1965 года, когда Международный подготовительный комитет по организации этой новой художественной биеннале сформировал ее секретариат и информировал об организации БИБ Международный комитет по вопросам детской литературы (IBBY), Международную ассоциацию искусствоведов (AICA) и Международную ассоциацию по вопросам воспитания (INSEA), конгрессы которых проходили в 1966 году. По инициативе Чехословацкой комиссии по сотрудничеству с ЮНЕСКО о создании БИБ — в целях ее поддержки международными организациями — была информирована 14-я ассамблея Генеральной конференции ЮНЕСКО.

В октябре 1966 года в Братиславе Международный подготовительный комитет принял статут БИБ и назначил Международное жюри выставки.

Согласно статуту постоянным местом выставки является Братислава. Назначение БИБ — регулярный международный смотр художественной иллюстрации детской книги. Цель и задачи БИБ — способствовать всемирному развитию иллюстрации детской книги, создавать условия для сравнения этого вида искусства в разных странах и его оценки в сотрудничестве с художественными и издательскими организациями, с организациями ЮНЕСКО.

В соответствии с этим продумана система премий и конкурсов БИБ, организация при ней теоретического центра, регулярных симпозиумов, а затем и международной галереи иллюстраций, библиотеки и архива.

Первая братиславская биеннале экспонировалась в выставочных залах Дома культуры. Здесь были представлены иллюстрации к детской книге двадцати пяти стран Европы, Азии, Америки и одного государства Африки (Нигерия). Широко продемонстрировали свое искусство социалистические страны: Болгария, Венгрия, ГДР, Польша, Румыния, СССР, Чехословакия, Югославия. Много работ представили капиталистические страны Северной Европы: Финляндия, Швеция, Норвегия, Дания. Достаточно полно показали иллюстрации Швейцария, Италия, ФРГ, Испания и менее полно — Франция, Англия, Голландия, США.

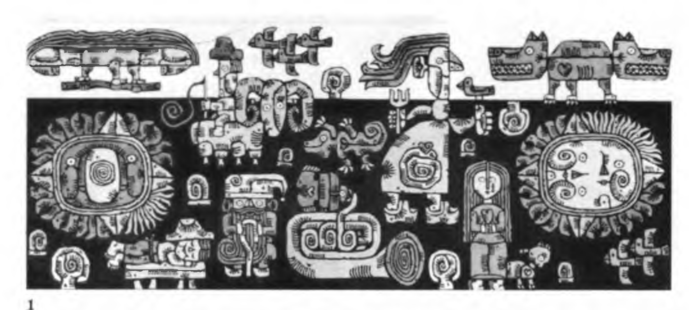
Из стран Азии в выставке активно участвовали Турция и Индия. Ярким художественным явлением оказались иллюстрации, присланные Японией.

Международным комитетом БИБ-67 для иллюстраций, представляемых на выставку, были установлены две категории: к первой относились иллюстрации, уже отмеченные внутренними и международными премиями за истекшие пять лет; ко второй — иллюстрации, еще не получившие премий. Обязательное условие и фактическая заявка на участие в выставке — изданная книга.

Несколько отличались своим характером и количеством от обычных международных премий награды БИБ-67: один Большой приз — Grand Prix (настольная металлическая скульптура-эмблема, декоративный знак BIB); пять «Золотых яблочек» — высших наград в виде позолоченных металлических плодов, в каждом из которых скрыт миниатюрный макет братиславского кремля; три золотые, три серебряные и три бронзовые медали, представляющие собой фигурные металлические плакеты; четыре поощрительных диплома и три премии издательствам за оригинальность темы и отличное полиграфическое исполнение изданий.

Большой приз БИБ-67 был единодушно присужден японскому художнику Ясуо Сегава за иллюстрации к книге «Таро и бамбуковая веточка». «Золотые яблочки» получили Альгирдас Степонавичюс (СССР) — за иллюстрации к книге К. Кубилинскаса «Лягушка — королева», Лео Лионни (США) — за иллюстрации к книге с собственным текстом — «Свимми» («Плавунчик»), Вернер Клемке (ГДР) — за иллюстрации к книге Манро Лифа «Бык Фердинанд», Вера Бомбова (ЧССР) — за иллюстрации к книге «Маорийские легенды» и молодые польские иллюстраторы Эльжбета и Мариан Муравски — за иллюстрации к книге Виктора Ворошильского «Порыв цветного ветра».

Золотых медалей были удостоены Эмануэле Лудзати (Италия) — за иллюстрации к книге с собственным текстом «Сорока-воровка», Лило Фромм (ФРГ) — за иллюстрации к сказке братьев Гримм «Золотая



1



2



3



4

1. *А. Степонавичюс* (СССР). Суперобложка. К. Кубилинскас. Лягушка-королева. 1967
2. *Я. Сегава* (Япония). Иллюстрация. Масако Матсуно. Таро и бамбуковая веточка. 1963
3. *Э. Лудзати* (Италия). Обложка. Э. Лудзати. Сорока-воровка. 1964
4. *А. Бруновский* (Чехословакия). Иллюстрация. Г.-Х. Андерсен. Русалочка. 1967

птица», Альбин Бруновский (ЧССР) — за иллюстрации к сказке Г.-Х. Андерсена «Русалочка». Серебряными медалями были отмечены: Май Митурич (СССР) — за иллюстрации к сказке К. Чуковского «Краденое солнце», Пауль Нуссбаумер (Швейцария) — за иллюстрации к книге Беттины Хюрлиманн «Сын Телля», Лассе Сандберг (Швеция) — за иллюстрации к книге И. Сандберг «Мальчик с сотней автомобилей».

Бронзовые медали получили: венгерский художник Янош Кашш — за иллюстрации к книге А. Хайнал «Лиса-рыболов», испанский художник Селедонио Перельон — за иллюстрации к книге Гаспара Гомеса де ла Серна «Картас и мой сын», польская художница Крыстына Витковска — за иллюстрации к книге Юзефа Ратайчака «Воздушные замки».

Остальные награды были распределены следующим образом.

Поощрительные дипломы: японскому художнику Ири Маруки — за иллюстрации к книге Тейи Сета «Думпи-коротышка, который скатился в мышиный рай»; Альбрехту фон Бодеккеру (ФРГ) — за иллюстрации к книге Г. Глогера «Фридо, не свались!»; датскому художнику Иб Спанг Олсену — за иллюстрации к книге «Киоск на площади»; югославской художнице Чьвиете Иоб — за иллюстрации к книге И. Брилич-Мажуранича «Заколдованный лес».

Премии издательствам:

издательству Юлиус Бельтц (ФРГ) — за книгу «Трари-Трара, вот оно лето» К. Орффа с иллюстрациями Клауса Винтера и Хельмута Бишоффа; издательству «Артиа» (ЧССР, Прага) — за книгу «Луна и планеты» И. Садиля с иллюстрациями Людека Пешека; издательству А. Валлоди (Италия, Милан) — за книгу «Пиноккио» К. Коллоди с иллюстрациями Альберто Лонгони.

Советский Союз представил на БИБ-67 более 300 оригиналов иллюстраций 35-ти художников и более 60 книг в обеих категориях (премированные и непремированные издания и иллюстрации). Работы советских иллюстраторов были отобраны Национальным подготовительным комитетом БИБ, сформированным Комитетом по печати при Совете Министров СССР и Союзом художников СССР.

Отличительной чертой Советского раздела выставки было его многонациональное лицо, широта и разнообразие творческих индивидуальностей и талантов. Здесь наряду с всемирно известными именами старейших мастеров советской детской книги, таких, как В. Лебедев, В. Конашевич, Е. Чарушин, В. Васнецов, А. Пахомов, зритель знакомился с широким кругом имен старшего, среднего и молодого поколения иллюстраторов, представляющих русскую советскую иллюстрацию детской книги. Это В. Курдов, Б. Дехтерев, Е. Рачев, Т. Маврина, Ю. Коровин, Ф. Лемкуль, М. Митурич, Л. Токмаков, Е. Монин, В. Лосин, В. Пивоваров, С. Калачев и другие.

Рядом с ними выступали своеобразные литовские мастера: А. Степонавичюс, Б. Жилите, М. Ладигайте, С. Валювене, В. Сургайлене; эстонские графики В. Тол-

5. *М. Митурич* (СССР). Иллюстрация. К. Чуковский. Краденое солнце. 1967

6. *В. Лосин* (СССР). Рисунок для обложки. А. Гайдар. Сказка о военной тайне. 1967

7. *В. Клемке* (ГДР). Иллюстрация. М. Лиф. Бык Фердинанд. 1965

5



6



7



ли и Х. Ларетей, латыш Г. Кроллис, украинец Г. Якутович, молодые грузинские художники З. Капанадзе и В. Чумбуридзе.

Союзом художников СССР и Комитетом по печати при Совете Министров СССР были выпущены Каталог Советского раздела выставки * и 22 буклета, посвященные советской иллюстрации детской книги **. По эскизу молодой советской художницы Н. Сахаровой был изготовлен металлический значок, принятый Международным комитетом БИБ в качестве нагрудной эмблемы выставки.

* Биеннале иллюстраций Братислава (БИБ-67). Каталог произведений советских художников. М., «Советский художник», 1967.

** Библиографию и содержание буклетов см. в разделе Библиография.

Участники одной из творческих групп Союза художников СССР создали оригиналы для набора сувенирных открыток на темы сказок народов СССР. Выпущенный издательством «Советский художник» этот сувенир имел большой успех у посетителей выставки.

В июле 1968 года Советский раздел БИБ был показан в Москве в выставочных залах Союза художников СССР.

Анализ идейно-художественного содержания и направления БИБ-67 был дан в журнальных статьях *.

* *Петров В. Н.* Заметки о братиславской биеннале. — «Дет. лит.», 1968, № 2, с. 51—57; *Ганкина Э. З.* Детская книга наших дней. — «Искусство», 1968, № 10, с. 57—65.

Э. Ганкина

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА КНИГ В СОКОЛЬНИКАХ

В Москве, в Сокольниках, в июле 1967 года была проведена первая Международная выставка книг под девизом «Книга — проводник идей Великого Октября, мира и прогресса». Она явилась значительным культурным и политическим событием как для нашей страны, так и для стран социалистического лагеря. 200 издательств и полиграфических предприятий участвовали в ней, более 70 издательств братских социалистических стран демонстрировали свои лучшие книги.

На рассмотрение жюри представлялось от каждой страны пять книг по пяти разделам: политическая и социально-экономическая, научно-техническая, художественная и детская литература, книги и альбомы по искусству.

Высшим дипломом конкурса было отмечено 55-томное издание Полного собрания сочинений В. И. Ленина (СССР).

Дипломом I степени награждены 4 издания: «Всемирная история» (ГДР), «Чехословацкий военный атлас» и «Король времени» Б. Немцовой (Чехословакия), «Трагедия человека» И. Мадач (Венгрия) и «Шрифты всех веков» В. Йончева (Болгария). Кроме того, 12 книг получили дипломы II степени, 15 — III степени и 7 книг — поощрительные.

Параллельно Международному был проведен внутренний конкурс на лучшие издания СССР — в честь 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

На этом конкурсе почетными дипломами были награждены редакторы, художественные и технические редакторы, корректоры, ведущие художники советской книги, наборщики, печатники, брошюровщики, фоторетушеры, т. е. работники издательств и типографий, непосредственно создающие книги.

В общественно-политической литературе особенно примечательно появление большого числа серийных изданий. Отличительная черта этих изданий — значительно зауженные — «карманные» форматы. Так, «Библиотека молодого солдата» (Румыния) имеет размеры $110\times108\,^{1}/_{32}$. Выставка продемонстрировала необыкновенное богатство и разнообразие творческих приемов, стилей и манер исполнения внешнего оформления серий. Большинство изданий отличает легкость опознавания серии.

В серии обязательно сохранение формата и общей конструкции внутреннего строя, а во внешнем оформлении «держат» серию справочно-информационные материалы: марка серии и марка фирмы, порядковый номер издания, единство графического решения текста названия и автора произведения, справочные тексты о данном издании всей серии.

Надолго запоминаются решения суперобложек в немецкой серии объемных монографий («Фалль»), воссоздающих крах гитлеровской империи. Умелая кадрировка, точно рассчитанный масштаб увеличения фрагмента, нарочито грубая растровая сетка — все это придает особо разящую остроту и силу композиции супера. Очень точно учитывают разную «сигнальность» цвета немецкие оформители в серии «Политика ГДР против гитлеровской коалиции».

Во внутреннем оформлении лучших серий примечательно то, что художник организует весь материал издания. В ЧССР практикуется передача особенно сложных по материалу серий полностью одному художнику, что помогает сохранять абсолютное единство оформительского почерка.

Для книг ряда стран показательна организация сложных «входов» в книгу: решение форзаца либо обложки, появление авантитула (иногда даже двух), распашного титула, решение его оборота, шмуцтитула. Этот прием постепенного входа в книгу отличается от нашей практики, но заслуживает очень внимательного изучения и рассмотрения.

В наших сериях уже заметно стремление более тщательно разрабатывать предварительные макеты для титульных листов, что мы видим на примерах книг Издательства политической литературы, издательства «Минтис» и Лениздата.

Верстки лучших серий довольно просты в построении, характерны большие отбивки у внутритекстовых рубрик и иллюстраций.

В изданиях, которые посвящаются вопросам истории, либо научно-популярных, чаще всего даются фотодокументальные иллюстрации, которые выносятся на накидки, вкладки или вклейки.

В целом для выставки характерно появление новых видов переплетных материалов: это нетканые ма-



1



2



3

териалы, имитационные материалы под кожу или замшу. Даже ледерин в венгерских изданиях отличается очень облагораживающей его поверхность фактурой. В немецких изданиях бо́льшая часть книг переплетается в разреженный штапель, а в польских изданиях дается сильно разреженная ткань, которая дублируется с бумагой. Используются материалы типа батиста, репса и «рогожки».

Выставка продемонстрировала значительный качественный сдвиг в оформлении и полиграфическом исполнении научно-технической и научно-популярной литературы в Советском Союзе и в других социалистических странах.

Особое внимание следует уделить опыту издания серий за рубежом как в научно-популярной литературе, так и в учебной.

В макетировании научно-технических книг накопился значительный опыт, из которого следует, что необходимо во всех изданиях разрабатывать макеты титульных листов, шмуцтитулов, спусковых полос, подрисуночных подписей, таблиц и другого аппарата книги. Во многих изданиях необходима макетировка всех рисунков для обеспечения их тесной связи с текстом.

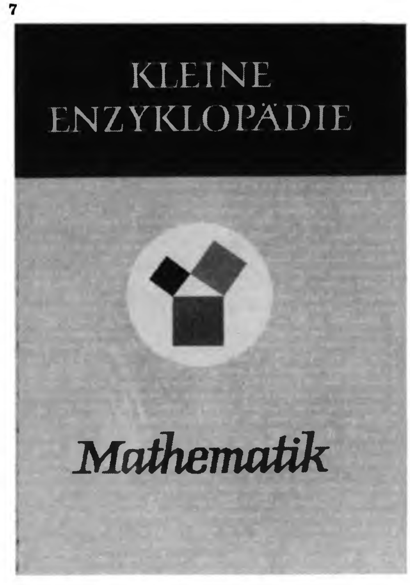
В технической книге социалистических стран успешно применяется переплет № 4 с припрессованной пленкой и прямым корешком.

Анализ отечественных изданий показал серьезные недостатки в борьбе за емкость печатного листа. Остро стоит вопрос использования цвета внутри научно-технической книги. В наших изданиях цветная печать — редкое явление.

6



7



8



1. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. В 55-ти томах. СССР. М., Изд. политической литературы, 1965. Высшая премия
2. В. Йончев. Шрифты всех веков. Болгария. София, «Болгарский художник», 1966. Диплом I степени
3. Н. В. Гоголь. Петербургские повести. СССР. М., «Худож. лит.», 1965. Диплом II степени
4. Б. Немцова. Король времени. Чехословакия. Диплом I степени
5. Письма В. И. Ленину из-за рубежа. СССР. М., «Мысль», 1966. Диплом II степени
6. Г. Сенкевич. Трилогия. Том I. Огнем и мечом. Польша. Варшава, Государств. издат. ин-т, 1966. Диплом II степени



4



5

Почти все книги по искусству стран народной демократии отличаются высоким качеством полиграфического исполнения. Этому способствует общая культура книжного дела, умение рассматривать книгу как единую совершенную конструкцию.

Прекрасная книга о шрифтах, получившая диплом I степени, была издана в Болгарии, что свидетельствует о внимании к искусству шрифта как важнейшему виду художественного творчества. Нельзя не отметить и превосходное издание, заслужившее диплом III степени, — «Иконы на Балканах». Оно привлекает читателей простотой и ясностью построения, красивой и благородной подачей материала. Выпущена книга двумя издательствами — в Софии и Белграде. Перед нами опыт великолепного содружества двух стран.

Такие совместные издания можно было бы предпринять и по античному искусству Причерноморья и по скифскому искусству. Художественные памятники этих культур широко представлены как в музеях Советского Союза, так и в музеях Болгарии, Югославии и Румынии.

Подобно болгарским издателям, венгры большое внимание уделяют публикации своего художественного наследия. Ими прекрасно изданы миниатюры древних иллюстрированных хроник. Учитывая опыт венгерских издателей, хорошо было бы опубликовать наши русские миниатюры. Издательство «Корвина» выпустило уже несколько изданий «Избранных картин Будапештского музея» (в том числе на русском языке).

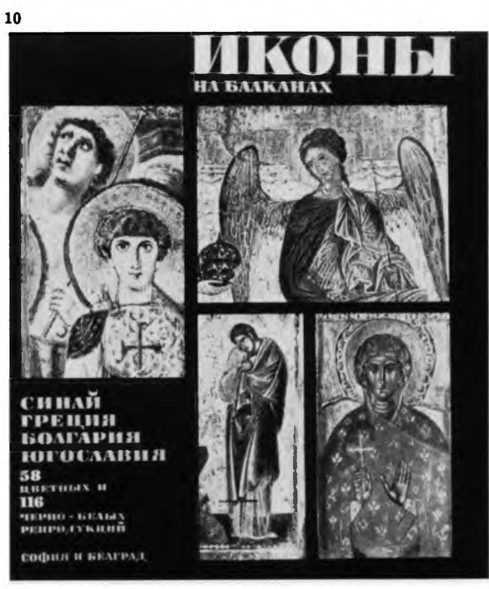
Несомненный интерес вызывает книга, выпущенная венгерским издательством совместно с француз-

7. Малая энциклопедия математики. ГДР. Лейпциг, изд. Библиограф. ин-та, 1967. Диплом II степени
8. Будапешт (фотоальбом). Венгрия. Будапешт, изд. Корвина, 1966. Диплом III степени
9. Солнце и луна. Румынские народные баллады. Румыния, Изд. худож. лит., 1966. Диплом III степени
10. Иконы на Балканах. Югославия. Белград, изд. «Нолит»; Болгария. София, «Болгарский художник», 1967. Диплом III степени

9



10



ским «Серкль д'ар», которое организовано на коммунистических началах. Это большой альбом факсимильных репродукций рисунков старых мастеров.

ГДР продолжает держать высокий уровень полиграфического исполнения книг по искусству. Когда мы говорим об общей культуре книжного дела, об умении строить книгу, насыщая ее огромным количеством научной информации, когда мы говорим о солидных изданиях, то на первое место ставим берлинские и лейпцигские издательства. Поэтому успех изданной в Германской Демократической Республике «Истории искусства» не случаен.

Помимо этого, уже зарекомендовавшего себя издания, хочется отметить большой альбом, в котором составителем выступает советский искусствовед профессор М. В. Алпатов, — «Дрезденская галерея».

Диплома III степени удостоена книга по истории польской архитектуры (Я. Захваточи «Польская архитектура»). Эту книгу хочется смотреть вновь и вновь, так как она в какой-то мере может служить образцовым изданием по архитектуре.

Нельзя не отметить книгу М. Мирска, В. Хордыньского «Шопен на чужбине», выпущенную издательством «Аркады» и удостоенную поощрительного диплома. Это превосходное издание подарочного типа; такие книги должны быть в школьных библиотеках, в семьях, где увлекаются музыкой.

Польские издатели выходят на одно из первых мест в мире: по разнообразию и качеству выпускаемых книг по искусству, а также по их тематике и широте охвата материала.

В Румынии существует хорошее издательство «Этиторе меридиане», очень подвижное и предприимчивое. Раньше других оно освоило выпуск небольших квадратных монографий (17×17 *см*), напоминающих монографии «Скира». Серия, подобная этой, предпринята и нашим издательством «Советский художник», она называется «Художник и время».

Хорошо сделана книга «Скульптура Бранкуси» того же издательства. Здесь успех в значительной степени, как и у польских издателей, обеспечен хорошими фотооригиналами.

С чехословацким издательством «Артиа» мы хорошо знакомы, оно уже давно завоевало себе прочное место на мировом рынке. На этой выставке обратил на себя внимание большой альбом «Эрмитаж», выпущенный совместно двумя издательствами — «Артиа» и «Советский художник». Чехословацкие издания отличаются большой производственной культурой, хорошим качеством цветных иллюстраций и переплетов.

Самой интересной книгой по искусству из числа представленных на выставке в разделе Югославии можно считать очень объемное, великолепно продуманное издание «Всемирная архитектура». Книга состоит из хорошо выполненных репродукций, отпечатанных двумя разными красками на одной и той же странице. Это дает возможность зрителю легко отделить один архитектурный памятник от другого, так как иногда на одной странице помещено 4—6 различных архитектурных сооружений. В отличие от польской архитектуры — это не столько альбом, сколько справочное издание, однако и здесь эстетические достоинства современной книги не забыты.

Не менее красиво издание «Старое сербское искусство». Интересно также издание «Ситула ар», посвященное античным памятникам прикладного искусства.

В целом книги и альбомы по искусству, изданные в Югославии, отличаются высоким качеством научного и художественно-технического редактирования.

Международная выставка впервые в таком широком масштабе позволила провести идейно-художественный анализ основных проблем искусства социалистической книги, определить основные тенденции в оформлении и полиграфическом исполнении различных видов изданий, выявить, обобщить и позаимствовать ценные зерна коллективного опыта.

Р. Алеев

ДЕВЯТАЯ ВЫСТАВКА МОСКОВСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Девятая выставка московской книжной графики состоялась через два года после Восьмой. До этого книжных выставок не было почти десять лет, и контраст между картиной книжного искусства конца 50-х годов и последнего времени очень велик. На Восьмой выставке обращали на себя внимание возросшее мастерство, принципиально новый подход к книге. Появилось много молодых художников, с небывалой прежде яркостью выступили известные мастера. Таких резких сдвигов на Девятой выставке не было. Но здесь видно качественное накопление достоинств и растущее профессиональное умение большинства художников книги.

Однако существует оборотная сторона этого явления — за легкостью и профессионализмом иногда исчезают поэтичность и глубина. Появляется большое число работ, в которых все благополучно, все добротно сделано, но нет внутренней напряженности, все спокойно и бесстрастно, иногда — пусто. Это свойственно ряду графических выставок последнего времени. Прежде за недостаточно высоким уровнем исполнения часто скрывался напор, оригинальное мышление. Теперь появляются произведения, в которых все вроде бы на месте, все высокопрофессионально, но они скучны и неинтересны.

Оформление книги на Девятой выставке было представлено не слишком широко и не очень удачно, что, собственно, и отражало реальную картину. Распространившаяся в последнее время практика выклеивания шрифта не способствует развитию творческого начала, сковывает фантазию и возможности художника. Рисунок шрифта, его индивидуальный характер, сама манера написания позволяют найти дополнительные возможности для оформления книги и в конечном счете усиливают его образное звучание. Девятая выставка в основном — выставка иллюстрации, а не книги в целом.

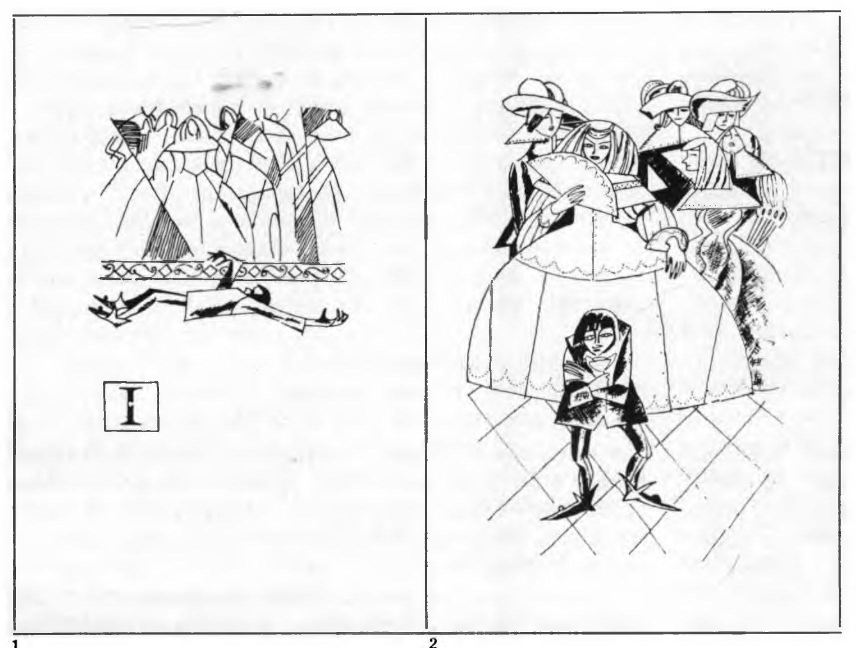
Подход к иллюстрированию литературы стал в настоящее время гораздо разнообразнее. В сферу внимания художников входит не только раскрытие содержания литературного произведения, но и создание зримых образов, созвучных его стилю. Соответствие изображения тексту понимается не буквально, внешне, а часто входит в ассоциативный ряд, вызывающий те или иные представления — аналогии и противопоставления. При этом возникают чисто профессиональные проблемы — умение мыслить в пластических образах, выражать свою идею различными пространственными построениями.

Среди мастеров, развивающих традиции известного советского мастера Л. Бродаты, в первую очередь следует назвать В. Горяева, выступившего на Девятой выставке с иллюстрациями к «Трем толстякам» Ю. Олеши.

Экспонированные на Восьмой выставке московской книжной графики «Петербургские повести» Н. Гоголя явились высоким достижением художника и были удостоены Государственной премии СССР. Новая работа Горяева, несмотря на целый ряд композиционных и декоративных находок, менее значительна. В рисунках к повестям Гоголя темпераментный штрих соответствовал фантастичности событий, обнаженности душевных состояний героев. Горяев средствами пластики сумел выразить стилистический строй литературного произведения. «Три толстяка» в какой-то мере являются продолжением удавшихся рисунков к Гоголю. Но здесь не произошло такого совпадения зрительных образов с интонацией писателя.

Следует принципам Бродаты и А. Васин. В «Пьесах» Б. Шоу и «Сказках» О. Уайльда, мне думается, художник утратил некоторые качества, свойственные ему прежде: его рисунки демонстрируют большую изобретательность, свободное владение профессиональными художественными средствами, но в них нет живости и выразительности прежних работ. Появилась некоторая схематичность. Очевидно, нельзя ограничиваться находками, которые были таковыми в определенный период развития творчества того или другого художника, но, повторяясь, превратились в своего рода штамп.

Пример постоянной неудовлетворенности, поисков наиболее удачных ходов раскрытия стиля, духа литературы — обаятельные, живые, вводящие в атмосферу арабских сказок «Тысяча и одна ночь» офорты Э. Визина. Он опирается на пластические принципы иранской миниатюры. Тональное построение, фактура офорта придают иллюстрациям декоративность, дополнительную выразительность.


1 2


3


4


5

Работа в материале, особенно в традиционной для книжного искусства деревянной гравюре, широко распространилась за последнее десятилетие. В Девятой выставке участвовали граверы разного уровня, разных художественных взглядов, разного возраста. Но всех их объединяет специфика гравюры на дереве, свойственные ей законы построения изображения. Условность, лапидарность формы в гравюре несовместимы с иллюзорностью, нарушающей поверхность доски и требующей несвойственных штриху по дереву ухищрений. В гравюрах к «Стихам» Ф. Вийона А. Гончаров, безупречно владея средствами ксилографии, добивается сочности и пластичности — качеств, присущих жизнелюбивой поэзии Вийона.

Поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» в трактовке Д. Бисти полна напора, силы. В свободных изобретательных композициях, неожиданных пространственных решениях выражено ее публицистическое начало, достигнуто совпадение литературного и изобразительного ряда.

Иллюстрации Л. Подольского к книге Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир» основываются на принципах нашей графики 20-х годов. Как раз в данном случае, когда речь идет о состоящей из отдельных

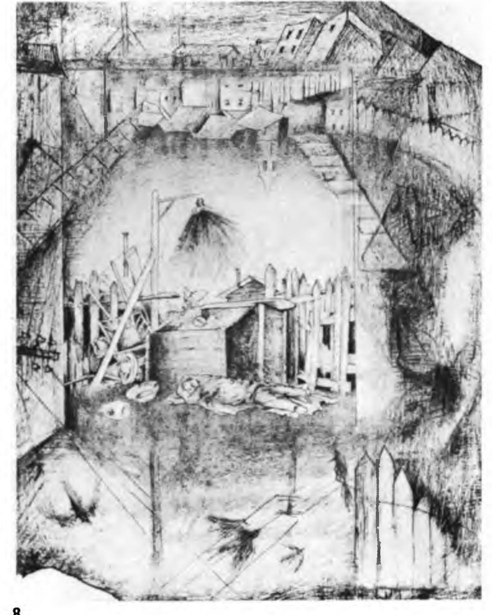


6



7

1, 2. *А. А. Васин.* Заставка и иллюстрация. Б. Шоу. Пьесы. 1968
3. *Э. П. Визин.* Иллюстрация. Арабские сказки. Тысяча и одна ночь. 1968
4. *Т. Толстая.* Иллюстрация. А. Моруа. Прометей. 1967
5. *А. Д. Гончаров.* Заставка. Ф. Вийон. Стихи. 1966
6. *М. П. Клячко.* Иллюстрация. И. Бабель. Конармия. 1967
7. *Ю. М. Красный.* Иллюстрация. В. Вишневский. Оптимистическая трагедия. 1967
8. *Н. Е. Попов.* Фронтиспис. А. Платонов. Река Потудань. 1968
9. *Ю. И. Соостер.* Иллюстрация. А. Львов. Бульвар Целакантус. 1966



8

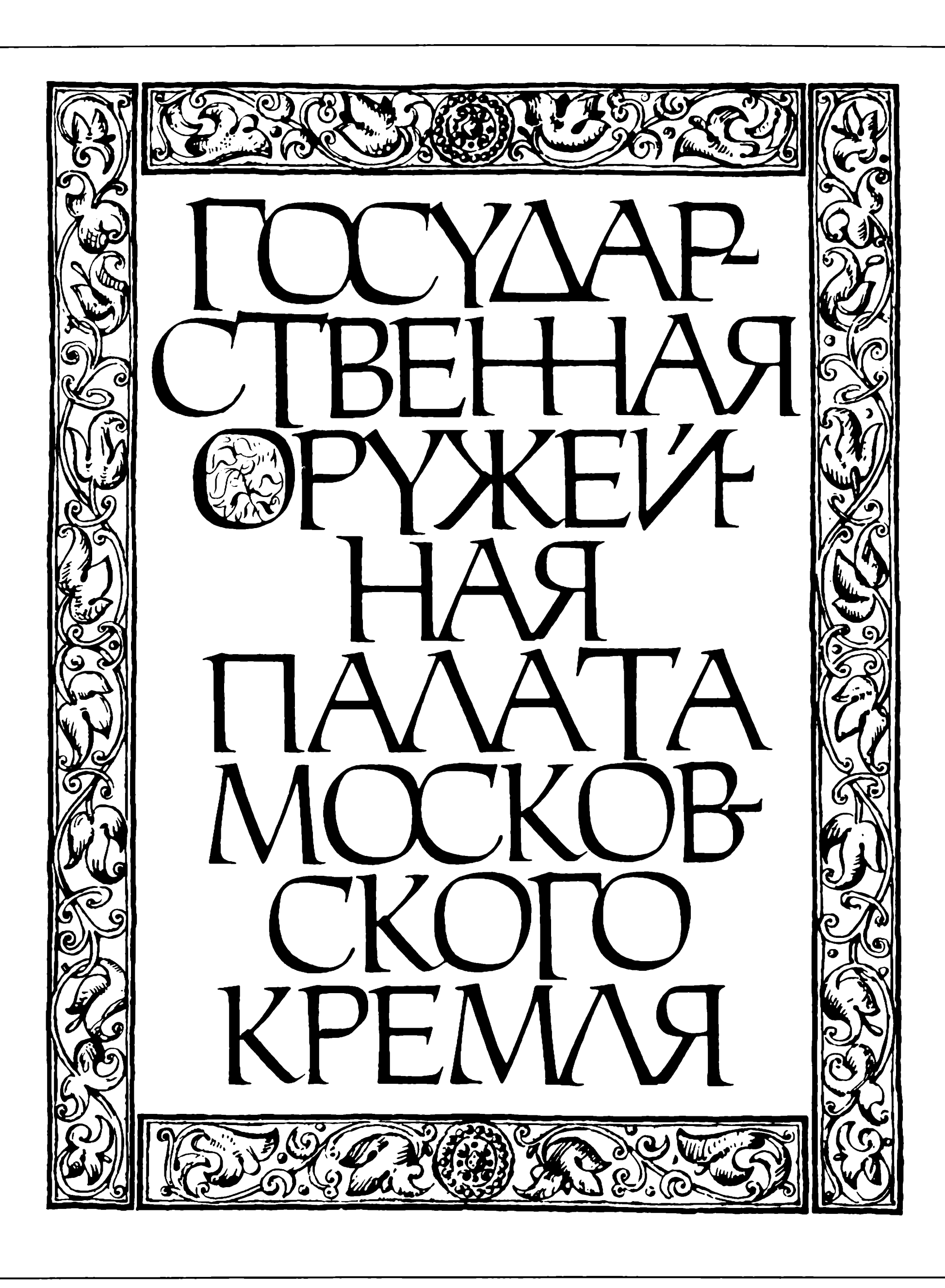


9

эпизодов книге, разномасштабные, разновременные изображения, возможно, правомочны. Но принципиальная позиция художника, к сожалению, недостаточно четкая, условность зачастую соседствует с иллюзорностью.

В послевоенные десятилетия большое место в творчестве многих художников заняла гравюра на линолеуме. Два принципиально разных метода ее решения видны в иллюстрациях Т. Толстой к «Прометею» А. Моруа и Л. Ростовцевой к «Стихам» Р. Гамзатова. Толстая заботится о сохранении цельности, своеобразия больших масс, плоскостей линогравюры. Композиции она заключает в рамки. Фигура, срезанная такой рамкой, становится мощнее, выразительнее, приобретает объемность, точнее становятся пространственные отношения. У Ростовцевой гравюра на линолеуме выполнена средствами, более свойственными ксилографии. Бесстрастное перечисление предметов не позволяет ни выделить наиболее существенное, ни выразить поэтичность образа.

Большая часть иллюстраций на выставке свидетельствует о стремлении их авторов к цельности книжного организма. Иллюстрации, еще не так давно бывшие, как правило, полосными, утрачивают преиму-



10

щественно станковый характер, органичнее входят в книгу, подчиняясь ее структуре.

Традиционные для прошлых десятилетий тональные рисунки резко изменили стиль и качество. Более дифференцированным стал подход художников к иллюстрированию, сложнее и многограннее задачи, которые они ставят перед собой.

Рисунки в тоновой манере утрачивают иллюзорность, внешнюю похожесть; в подчеркнутой тем или иным способом условности графического листа таятся большие возможности выразительности. Эта графическая условность помогает добиться естественности жизни рисунков на странице книги, делает их концентрированнее по чувству. К подобным работам принадлежат иллюстрации Ю. Коровина, А. Кокорина и других.

На выставке были также работы на темы литературного произведения, не имеющие прямого отношения к книге. Это листы Ю. Красного («Оптимистическая трагедия» В. Вишневского), М. Клячко («Конармия» И. Бабеля), Ю. Купермана («Повести» Шолом-Алейхема), М. Рудакова («Баллады» Ф. Вийона). Оригинальное композиционное, ритмическое построение рисунков Красного и Клячко, обладающих конкретным

10. *Е. А. Ганнушкин.* Суперобложка. Государственная Оружейная палата Московского Кремля. 1967
11. *М. П. Митурич.* Иллюстрация. С. Маршак. Угомон. 1967



11

образным содержанием, делает их произведениями запоминающимися.

Однако это — станковые работы, построенные по свойственным им законам.

На Девятой выставке утвердили свои позиции молодые художники, среди них — Б. Алимов, М. Аникст, С. Бархин, Н. Попов, Б. Трофимов, Е. Трофимова. Они уходят от пассивного следования описаниям автора, воспринимают литературу через философскую, эмоциональную позицию писателя.

Яркий пример этого — литографии Н. Попова к рассказу А. Платонова «Река Потудань». В смещенности формы, сложном пространственном решении, сопоставлении предметов, их неясных отражениях разворачивается мир, трудный, почти безысходный для наивной и чистой души героя.

В подобном подходе таится много возможностей — ряд пластических находок позволяет говорить о целом направлении в графике. Но часто это оборачивается внешним пониманием и раскрытием произведения, как у Б. Трофимова («Кандид» Вольтера), где не убеждает ни общее настроение, ни сложные (свидетельствующие о высоком профессиональном умении) пластические построения.



12

13

14

За последние годы прочно вошло в жизнь направление, утвердившееся в основном в иллюстрировании зарубежной научно-фантастической литературы. Линейный рисунок, контрастно сопоставляющий отдельные предметы и детали, приобретает выразительность, воплощает дух произведения. Непривычные сочетания разнохарактерных вещей неодинакового масштаба создают причудливый мир, смещают привычные представления. Нарушены обычные соотношения, возникают ассоциативные связи, отодвигающие на задний план изобразительные пластические задачи. Отсутствует цельность, гармония мира, он воплощается в сложном, разорванном сознании человека XX века, пережившего мировые войны и ужас атомного разрушения. В этом плане наиболее интересны работы художников А. Брусиловского, А. Добрицына, Б. Жутовского, Ю. Нолева-Соболева, Ю. Соостера и других.

Большие споры вызывает книжный дизайн, довольно широко применяющийся в последнее время. Он органичен в книгах, посвященных точным наукам, в работах по истории и теории художественного конструирования. Здесь модульная система соответствует содержанию, стилю оформляемой книги. Однако вряд ли следует использовать этот принцип как универ-



15



16

12. *С. М. Пожарский.* Шмуцтитул. Р. Штильмарк. Образы России. 1967
13. *В. А. Дувидов.* Иллюстрация. Ю. Кирога. Голоса Сельвы. 1967
14. *И. А. Гусева.* Каллиграфический лист. 1968
15. *Б. В. Трофимов.* Иллюстрация. Вольтер. Кандид. 1967
16. *Кукрыниксы.* И. Ильф и Е. Петров. Двенадцать стульев. 1968
17. *Ф. В. Лемкуль.* Обложка. 1967



17

сальное средство. Эмоциональность художественной литературы требует свободного и разнообразного воплощения ее поэтической сущности.

И еще одна область, которая далеко не всегда и не всеми оценивается должным образом, — шрифтовое решение книги. Одним из самых крупных ее мастеров был И. Рерберг, создавший свой определенный стиль. Его традиции удачно продолжает Е. Ганнушкин, владеющий шрифтом, находящий в его начертании и расположении новые выразительные возможности, точно понимающий его построение.

Над шрифтом работают П. Кузанян и другие художники. Выдающийся мастер книги С. Пожарский много внимания уделял шрифту, утверждая его самостоятельную ценность, увлекаясь поисками рисунка букв. Однако художник не ограничивался этим — его привлекала связь шрифта с изобразительными элементами книги. На Девятой выставке экспонировались шмуцтитулы и спусковые полосы к книге Р. Штильмарка «Образы России», где свободный характерный шрифт Пожарского компонуется со сложно объединенными рисунками.

Особое место в экспозиции занимала детская книга. В ней работает много серьезных художников,

ее достижения общеизвестны. Хотелось бы заметить, что круг мастеров детской книги постоянно расширяется, новых успехов добиваются известные художники.

В свободной манере работает М. Митурич. В иллюстрациях к «Угомону» С. Маршака мерцание акварели создает таинственную атмосферу ночи. Пространство своей условностью подчеркивает фантастичность происходящего. Главное — состояние, атмосфера. Путь Митурича — только один из путей развития иллюстрирования детской книги.

Другим путем идет Ф. Лемкуль, строящий рисунки на забавности ситуации, необычности облика персонажей. С юмором характеризует своих героев Е. Монин («Храбрецы» С. Маршака). Они сродни людям в трактовке Лемкуля, но Монин мягче, лиричнее, это сближает его с Митуричем. Обаятельны рисунки Л. Токмакова, изобретательно раскрывающие детский характер. Несколько необычно выступил на этот раз В. Дувидов. Отойдя от своей манеры, он в «Голосах Сельвы» Ю. Кироги применил тонкий перовой рисунок. Свободная линия, кое-где утолщаясь, передает характер, создает среду.

Но в детской книге появляются и работы невысокого вкуса. Это чувствуется в рисунках И. Галанина.

Мне представляется, что на Девятой книжной выставке ярко проявились тенденции, присущие всей нашей графике. Отрадно разнообразие пластического мышления, серьезное прочтение литературных произведений, развитие индивидуальностей художников.

Актуальным является завоевание большей глубины, внутренней силы и содержательности произведений, активное, глубоко творческое отношение к своей работе. Желательно, чтобы пластический язык всегда органично выражал мировосприятие автора, чтобы он не превращался в прием, а естественно вытекал из того, что хочет сказать художник.

Надо надеяться, что на Десятой выставке книги в 1971 году появятся произведения, где будут решены эти задачи.

Е. Буторина

ВЫСТАВКА
Д. Н. КАРДОВСКОГО

Было бы преувеличением утверждать, что выставка произведений Д. Н. Кардовского, открытая в сентябре 1967 года в Научно-исследовательском музее Академии художеств в Ленинграде в ознаменование столетия со дня рождения художника, показала его творчество в новых, неожиданных аспектах. К ясному творческому облику Кардовского не прибавилось каких-либо существенных, меняющих этот облик черт.

Значение выставки в другом: она упорядочила наши представления о динамике и направлении развития его творчества. Некоторые области разносторонней деятельности Кардовского были представлены с почти исчерпывающей полнотой. В первую очередь это относится к его учебным работам мюнхенского периода (1896—1899), к живописным этюдам, к станковым рисункам и акварелям. Несколько беднее был раздел театральной живописи, что искупалось отчасти прекрасным показом эскизов к постановке «Ревизора» Н. В. Гоголя в Малом театре. Особенно же полно была представлена книжная графика. Почти все циклы его иллюстраций экспонировались целиком, без сокращений *.

Кардовский относится к художникам книги особого типа, не очень характерного для русской графики начала века и первого послереволюционного десятилетия. Он — чистый иллюстратор, а не оформитель, его меньше интересовали проблемы создания книги как органического целого. Стать в серии иллюстраций как бы соавтором прозаика или поэта, ввести читателя в образный строй, в эпоху иллюстрируемого произведения — вот цель его творчества. Редкие же попытки Кардовского создать не только иллюстрации, но и оформление книги, обычно не давали интересных решений.

Первая большая работа художника в книге — рисунки к «Каштанке» (1902—1903) — сразу же определила некоторые характерные черты Кардовского-иллюстратора: целомудренное, бережное отношение к тексту, литературным характеристикам, к духу и строю книги, безошибочное уменье выбрать для иллюстрирования главные, ключевые моменты повествования.

Все пятьдесят пять иллюстраций, вошедшие в первое издание, выполнены углем в традициях мюнхенских светотеневых натурных «штудий» Кардовского. В рисунках, особенно тех, где действие развертывается на фоне петербургского зимнего пейзажа, ощущаются известные элементы импрессионистического восприятия натуры, что сближает их с чеховской прозой.

К сожалению, издание, для которого были сделаны эти иллюстрации, весьма шаблонно и заставляет вспомнить типичные образцы детской книги второй половины XIX века. Иллюстрации, за исключением заставок, размещены неудачно. Обложка же выполнена Кардовским в традициях мюнхенского модерна, что вступает в противоречие со спокойными реалистическими рисунками. Само же по себе появление элементов модерна вполне закономерно — в памяти Кардовского еще свежа была работа над обложками для журнала «Jugend» — органа мюнхенских адептов «нового стиля».

Живые, талантливые, но традиционные по форме и во многом скорее станковые, чем «книжные», рисунки к «Каштанке» никак не предвещали новаторского характера следующего цикла иллюстраций Кардовского — самого блестящего из всего, им созданного, — рисунков к «Невскому проспекту» Н. В. Гоголя. Их появление — несомненный результат благотворного влияния на Кардовского принципов мирискуснической графики, именно в эти годы утверждавшей новый тип книжного оформления, новый тип иллюстрации, не только адекватной тексту по смыслу и духу, но и неразрывно связанной со всем организмом книги, где все элементы подчинены единой задаче. Симптоматично, что именно здесь Кардовский ненадолго расстается с приемами станкового — тонового — рисунка и обращается к специфически книжной манере — рисунку штриховому. Моделировка форм светотенью заменяется линеарной их обрисовкой, нигде не нарушается ощущение плоскостности листа.

В «Невском проспекте» непосредственность восприятия и передачи натуры, свойственная иллюстрациям к «Каштанке», заменена поисками с т и л я,

* Досадной лакуной было отсутствие на выставке оригиналов рисунков к «Каштанке» А. П. Чехова. Пришлось ограничиться показом ряда изданий рассказа, в том числе издания 1903 года, для которого и предназначались иллюстрации. К сожалению, не удалось получить и иллюстрации к роману Л. Леонова «Соть».



1



4

2



5



3



1. Заставка. А. П. Чехов. Каштанка. 1902—1903
2. Иллюстрация. А. С. Грибоедов. Горе от ума. 1912
3. Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Невский проспект. 1904
4. Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Невский проспект. 1904
5. Заставка. А. С. Грибоедов. Горе от ума. 1912
6. Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Ревизор. 1922—1923



6

стремлением передать внутреннее движение, характер рассказа — трагически-экспрессивный в одной своей части, сатирически-ироничный — в другой. В двадцати шести изящных, четких рисунках, точно следующих за текстом, с большой проникновенностью воссоздан не только внешний облик, но и дух гоголевского Петербурга, дух эпохи. В результате возникает книга, встающая в один ряд с лучшими достижениями мирискуснической книжной графики — «Медным всадником» и «Пиковой дамой» А. Н. Бенуа, «Хаджи-Муратом» Е. Е. Лансере, «Белыми ночами» М. В. Добужинского.

Влияние на Кардовского художественной системы «Мира искусства» в этот период проявляется и в станковой графике — в так называемых школьных исторических картинах, хотя его историзм не несет на себе отпечатка ретроспекции. Вообще Кардовский занимает в середине и второй половине 900-х годов своеобразное положение. И в своем творчестве, и в общественной деятельности (как организатор Нового общества художников), и в педагогической практике он является как бы связующим звеном между двумя враждебными друг другу организациями — Академией художеств и мирискусническим крылом Союза русских художников.

Третий большой цикл предреволюционных лет — иллюстрации к «Горю от ума» А. С. Грибоедова. Знаменитые в свое время, до сих пор считающиеся классическими, они уступают по своим художественным качествам не только строгим, стилистически безукоризненным рисункам к «Невскому проспекту», но и привлекательным своей непосредственностью иллюстрациям к «Каштанке».

Стремясь соединить в этих акварелях и тоновых рисунках все — и подробный рассказ о происходящем, и характеристики действующих лиц, и реконструкцию обстановки фамусовского дома, костюмов эпохи, придавая всему этому равное значение, художник в ряде иллюстраций впадает в многословие. В бесчисленных подробностях растворяется разящий грибоедовский сарказм. Утрачиваются и некоторые достижения «Невского проспекта», в том числе — органическая связь иллюстраций с текстовой полосой. Вновь возникает ощущение станковости акварелей.

В послереволюционные годы Кардовский, помимо поглощающей все больше и больше времени педагогической деятельности, начинает с особенным увлечением заниматься театральной живописью, оформляя спектакли Малого театра, наиболее близкого ему своими реалистическими традициями. Поэтому доля собственно книжной графики в его творчестве несколько снижается. Теперь его работа в этой области идет по трем направлениям. Одно из них тесно связано с его станковыми рисунками и акварелями, посвященными русскому революционному движению, в первую очередь декабристам.

Вначале Кардовский выступает с работами, опосредованно трактующими эту тему, — в 1922 году он

создает несколько иллюстраций и серию заставок и концовок к «Русским женщинам» Н. А. Некрасова. В последующие годы он работает над циклом рисунков, посвященных непосредственно декабрьскому восстанию, его подготовке и разгрому. Необходимо отметить, что иллюстрации к «Русским женщинам», стилистически близкие рисункам «Горя от ума», менее «книжны», чем штриховые композиционные рисунки и портреты из серии «декабристы».

На протяжении 20-х и в начале 30-х годов Кардовским выполнены иллюстрации к произведениям русских классиков и крупнейших советских писателей. Наиболее значительны две серии иллюстраций — к роману А. Н. Толстого «Петр I» и, особенно, полные острой характерности, более экспрессивные, чем обычно у Кардовского, рисунки к «Соти» Л. Леонова.

Важным событием творческой биографии Кардовского стала его работа над «Ревизором» — в театре и книге. В какой-то мере это явление в истории нашего искусства уникальное. Если в иллюстрациях к «Горю от ума» были заложены элементы «руководства к действию» для режиссера возможного спектакля, то эскизы костюмов к «Ревизору» явно переросли свое назначение, превратившись в иллюстрации к великой комедии. В них дано очень продуманное образное решение каждого действующего лица, достоверное с точки зрения исторической правды и художественной убедительности. Единственный недостаток, проистекающий из специфики их возникновения как театральных эскизов, — слишком большая «самостоятельность» в книге.

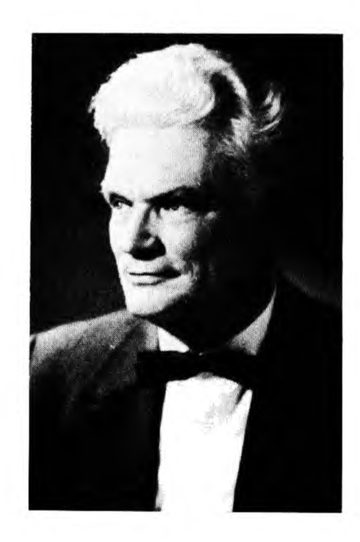
Гоголь всегда приносил Кардовскому удачу — и в молодые его годы, и в период зрелости — во время работы в Малом театре, и на склоне его творческого пути, когда он сделал несколько многофигурных композиций к «Ревизору» (1933), вошедших вместе с эскизами 1922 года в издание комедии. Картина нравов, созданная Кардовским в этих рисунках, созвучна обличительному пафосу «Ревизора».

В краткой заметке, посвященной лишь одной области многообразной деятельности мастера, трудно избежать односторонних оценок его творчества. Иллюстрации, созданные Кардовским, далеко не исчерпывают всего того ценного, что дал этот серьезный, бесконечно преданный своему делу художник и педагог, воспитавший целую плеяду крупных советских графиков.

А. Русакова

мастера книжной графики

В. В. ЛАЗУРСКИЙ



Вадим Владимирович Лазурский принадлежит к поколению художников книги, чей творческий путь определился в первые послевоенные годы.

Он родился в 1909 году, в Одессе. Художественное образование получил в Одесском художественном институте, после окончания которого работал как художник-оформитель в области промграфики. Отечественную войну Вадим Лазурский провел на фронте, офицером. После демобилизации художник пробует себя в различных областях оформительских работ, в том числе и в книжном оформлении, которое постепенно становится делом всей его жизни.

В. В. Лазурский упорно овладевает спецификой книжного искусства, переходя от чисто внешних приемов украшения, декорирования книги к глубокому постижению ее композиционных и стилевых законов. Так, одна из ранних работ художника — талантливо и изящно выполненный переплет сборника «Оперные либретто» — свидетельство тонкого вкуса и развитого чувства ритма, цвета и пропорций. Но книга красива только снаружи: внутри — серый, стандартный набор, скверная печать, примитивная верстка.

Надо сказать, что полиграфия и все книжное хозяйство наше в те годы не позволяли еще думать о едином строе, едином стиле всей книги. Роль художника обычно сводилась к изготовлению оригинала обложки или переплета, а иногда еще и титульного листа. Нередко в готовом издании от замысла художника мало что и оставалось.

Такая участь постигла, например, оформленное В. В. Лазурским в 1954 году издание «Комедий» Аристофана. В оригинале на светлом, цвета пергамента переплете золотым тиснением дан тонкий контурный рисунок, взятый с античной вазы, и лаконичный стилизованный шрифт, тоже золотой, с красными инициальными буквами. В верхней части корешка — горизонтально расположенная надпись со свободными переносами (прием в то время новый и смелый). На шмуцтитулах к каждой комедии, исполненных в два цвета — черный и терракотовый, объединены шрифты и сюжетно-декоративные рисунки — подлинно античные, найденные художником на греческих вазах и тонко имитирующие их. Это издание — уже попытка создать ансамбль оформления книги, организовать ее внутреннее построение.

Полиграфия и здесь внесла свои грубые коррективы в замысел художника: бурый, «чемоданный» ледерин, неаккуратное, тусклое тиснение — таков в итоге внешний вид книги. Внутри — невыразительный набор, ничем не поддерживающий изысканную графику титульных листов. И все-таки работа — по цельности, чувству стиля, глубине раскрытия темы — принадлежала уже сложившемуся мастеру книги.

Эти черты отчетливо проявились и в оформлении издания «Веласкес и испанский портрет XVII века» («Искусство», 1956). В. Лазурский исполнил целую графическую сюиту для этой книги: переплет, титул,

шмуцтитулы, орнаментальные заставки, концовки и инициалы ко всем главам. Переплет книги очень простой — белый ледериновый с темно-серым шрифтом по верхнему краю. В сложных композициях титулов, в прихотливой орнаментике использованы подлинные испанские книжные гравюры XVII века — и в точных перерисовках, и в вариациях. Шрифт — современного рисунка, простой и прозрачный — лишь некоторой усложненностью ритма, росчерками-завитками отдельных букв в курсиве вторит сложным арабескам орнамента. Вся книга сделана как бы на одном дыхании, уверенным, точным почерком художника.

Цельностью замысла, классичностью и благородством исполнения отличается одна из лучших работ художника — оформление «Реквиема» Моцарта. Все оно построено на траурном сочетании черного и белого, умиротворяемом музыкальной красотой пропорций, стройной певучестью шрифта. Простота оформления «Реквиема» — итог сложных творческих поисков (интересно, что по одному из вариантов суперобложка клавира была задумана черной с золотом, а сами ноты — золотыми на черном фоне). Силуэт Моцарта исполнен художником по немногим сохранившимся портретам композитора.



1 2

1, 2. Переплет и шмуцтитул. Аристофан. Комедии. М., Гослитиздат, 1954

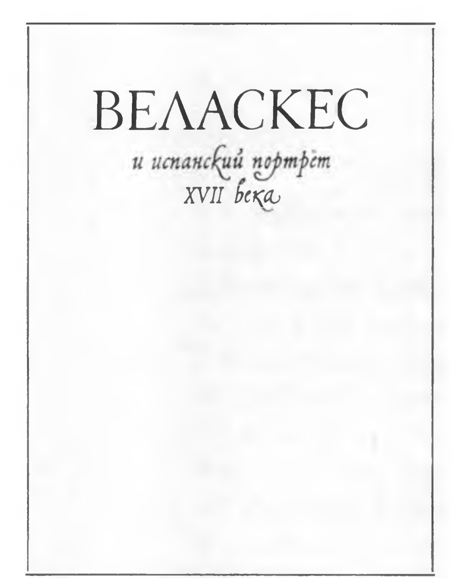
3, 4. Переплет и разворот. Т. Каптерева. Веласкес и испанский портрет XVII века. М., «Искусство», 1956

5, 6. Суперобложка и титульный разворот. М., Музгиз, 1956

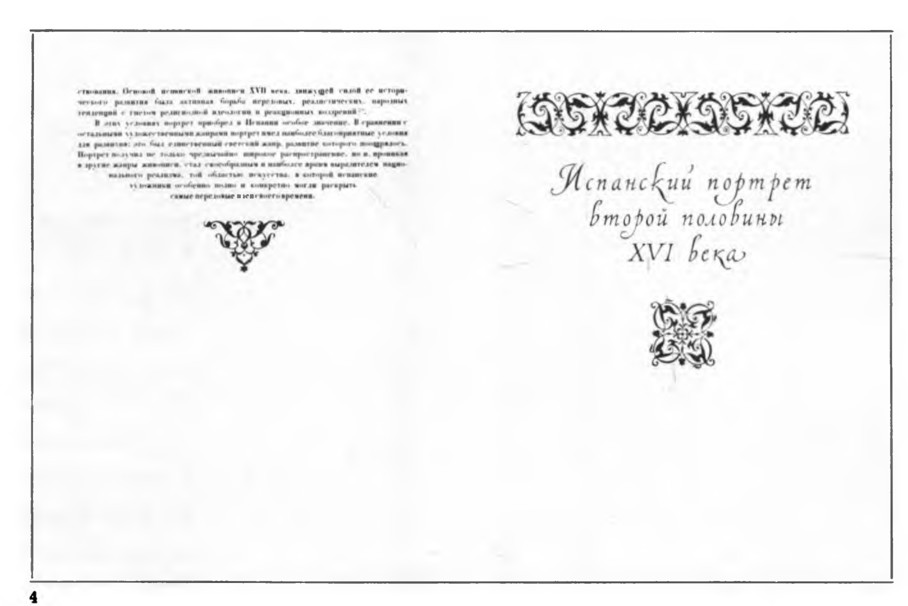
В работах последних лет В. В. Лазурский все более глубоко выявляет внутреннюю конструкцию и стиль книги, используя все оформительские средства — от текстового шрифта и пропорций набора до материала переплета.

Единством всех художественно-полиграфических компонентов, конструктивной «сделанностью» всего издания отличается, например, оформленная Лазурским монография А. Н. Свирина «Искусство книги Древней Руси» («Искусство», 1964).

Книга отпечатана на бумаге теплого желтоватого цвета, текст набран академическим шрифтом. Переплет № 4 обтянут светлой бумагой, имитирующей пергамент; сторонки его чистые, по корешку легкая, четкая надпись в две строки. Авантитул и титул шрифтовые, классических пропорций, строгие и светлые. На белой суперобложке помещен рисунок пером из «Лицевого летописного свода» эпохи Иоанна Грозного, ниже — светлая антиква названия, отпечатанного красным цветом. Неожиданно яркий красный форзац придает строго научному оформлению цветность, эмоциональность, вызывает образные ассоциации с красочно иллюминованными древними рукописями. Простота, изящество,



3



4

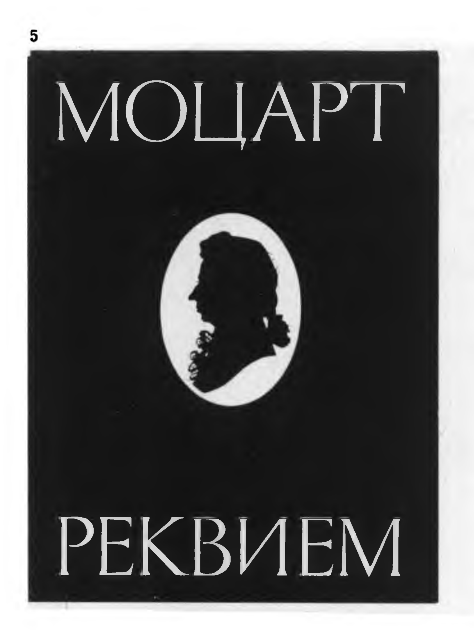
убежденный отказ от какого-либо «историзма» и стилизации, высокая культура полиграфии делают оформление этой книги подлинно современным.

Цельность оформления книги немыслима без творческого содружества художника, художественного и технического редакторов. Пример такого содружества — оформленный В. В. Лазурским альбом-монография о С. Коненкове (из серии издательства «Искусство»), где все элементы от набора до суперобложки выверены и взаимосвязаны.

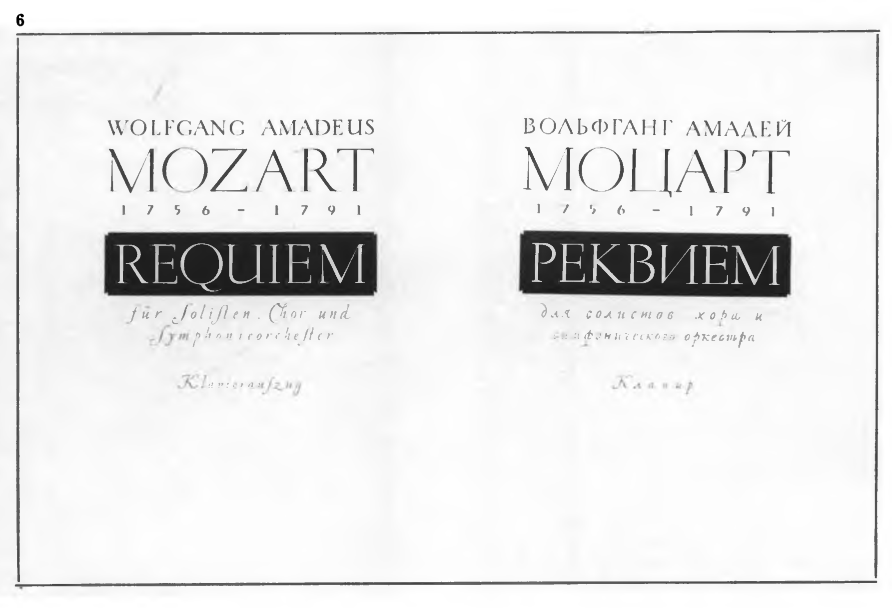
Будучи уже признанным мастером книжного оформления, крупнейшим художником-шрифтовиком, В. В. Лазурский приступил к созданию собственного рисунка шрифта, предназначенного для отливки в металле в качестве типографского набора. Сам художник считает эту работу вершиной, результатом своей многолетней деятельности в области книжного искусства.

Наборный шрифт — основа книги. По рисунку шрифта мы узнаем время, эпоху и, наконец, страну, где она увидела свет. Поэтому так

5



6



На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,[1]
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе.

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво;
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,

Immerso in un grande pensiero, sulla riva
delle deserte onde egli sostava,
e il suo sguardo spaziava nel lontano;
davanti a lui, ampio scorreva
il fiume, su cui misera arrancava
barchetta solitaria e sulle sponde
melmose, nereggiavano capanne
sparse qua e là, rifugio miserando
del Finnico; e la vergine foresta,
ignota ai raggi del velato sole,
tutt'intorno stormiva.

Egli pensava:
Di qui minacceremo lo Svedese
e qui sarà fondata la città
per dispetto al vicino tracotante.
Qui siamo destinati da natura
a aprire una finestra sull'Europa,[1]
davanti al mare star con piede saldo.
E per onde da lor non mai solcate,
verranno a visitarci le bandiere
d'ogni paese,
e faremo banchetti in grande stile.

E in cent'anni, la giovane città,
delle regioni nordiche splendore
e meraviglia,
da boschi tetri e fango di paludi,
sorse altera, fastosa;

7. Разворот. А. С. Пушкин. Медный всадник. Верона, «Оффицина Бодони», 1968

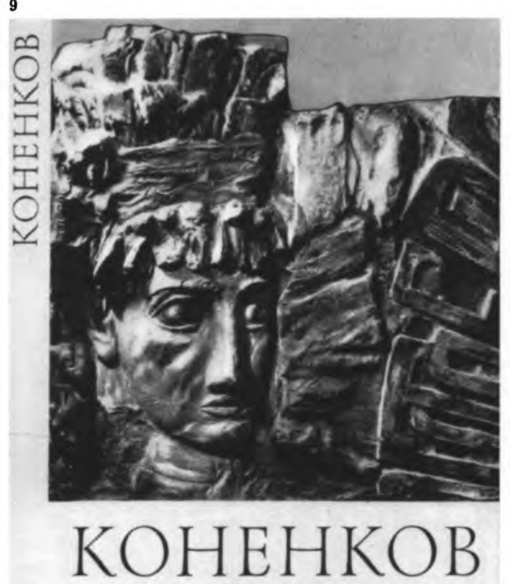
8

8. Суперобложка. М., «Искусство», 1964

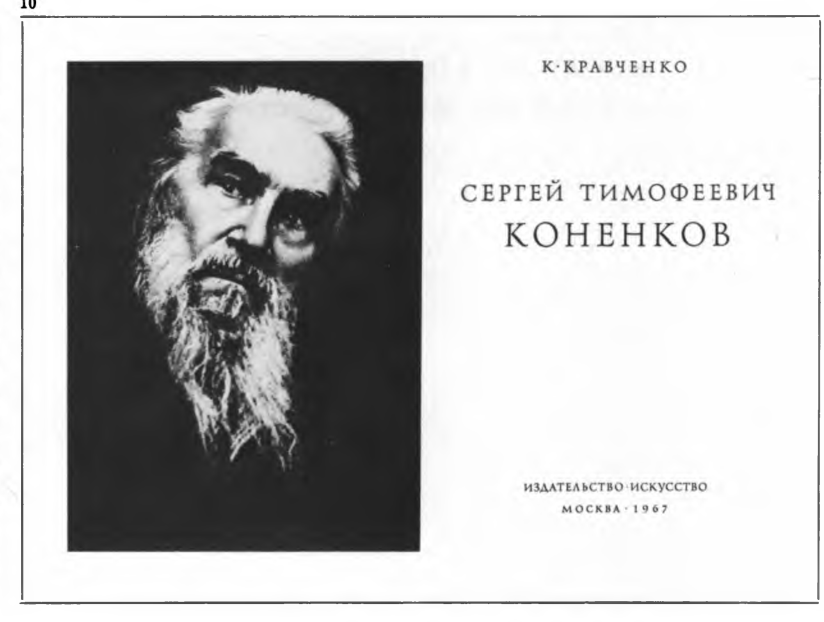
9, 10. Суперобложка и титульный разворот. М., «Искусство», 1967

11. Гарнитура Лазурского

9



10



сложна и ответственна задача художника, работающего над созданием типографского шрифта.

Каждой эпохе, каждому стилю соответствует свой шрифт. Романский шрифт нельзя спутать с готическим, устав — с гротеском. Каков же он, шрифт XX века? Лазурский, как и многие крупнейшие мастера искусства книги — Ян Чихольд, Герман Цапф и другие, убежден, что шрифтом века является не гротеск, носящий слишком определенные стилевые признаки 20-х годов и в сплошном тексте неудобочитаемый, а антиква — самый завершенный, самый универсальный и удобочитаемый из созданных доныне шрифтов.

Над новым типографским шрифтом В. В. Лазурский начал работать с 1957 года, когда группа ведущих советских художников-шрифтовиков была привлечена к разработке новых гарнитур. С самого начала шрифт Лазурского мыслился как классическая антиква, возвращенная к истокам — античности, счастливо возрожденной в лучших итальянских изданиях XV—XVI веков. Поэтому на первом этапе работы художник изучил издания итальянских первопечатников, в частности богатейшую коллекцию альдин, хранящуюся в Библиотеке имени В. И. Ленина.

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЁ
1234567890 .,:;-!?—()*[]'§№„“%‘ 1234567890 IV·

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЁ
1234567890 .,:;-!?—()[]'§№„“%‘ 1234567890 IV

11

Шрифты книг Альда Мануция, гравированные Франческо Гриффо, и легли в основу типографского шрифта Лазурского.

Курсивный шрифт книг Альда Мануция, недостаточно совершенный, не удовлетворил художника, поэтому курсивное начертание выполнено на основе шрифта итальянского каллиграфа XVI века Тальенте.

В 1959 году новым рисунком шрифта был исполнен известный лист со стихотворением «Памятник» А. С. Пушкина, представленный на выставке искусства книги и графики в Лейпциге.

Гарнитура Лазурского отличается классическим построением рисунка каждой буквы, единством всех элементов шрифта в целом, своеобразным ритмом, создаваемым в наборе литерами разной ширины, и еще чем-то индивидуальным, поэтичным, свойственным манере Лазурского.

Шрифт Лазурского предназначен в основном для набора книг по искусству, художественной литературы, может применяться также в журналах и альманахах.

Этот шрифт получил известность и за пределами нашей страны. Один из редких ныне шедевров книжного искусства — отпечатанная в 1968 году в Италии, в маленькой ручной типографии «Оффицина Бодони» поэма «Медный всадник» А. С. Пушкина.

Книга очень проста, без иллюстраций и каких-либо украшений; формат ее удлиненный, объем небольшой, текст набран на двух язы-

ках — русском и итальянском. Вот, казалось бы, и все. Но знатока удивит совершенство всех слагаемых этой книги: великолепная бумага ручной отливки, безупречная, артистическая печать, логичность и кажущаяся простота верстки и — главное — единство, цельность каждого разворота книги, несмотря на набор ее на двух языках, двумя шрифтами, созданными в разных странах.

Примечательна история создания этой книги. В 1964 году А. Д. Гончаров, В. В. Лазурский и С. Б. Телингатер были приглашены на международный симпозиум, посвященный проблемам современного искусства книги и проведенный в Лейпциге по случаю 200-летия Высшей школы типографского искусства. На симпозиуме В. В. Лазурский познакомился с работающим в Италии известным художником-печатником и издателем Д. Мардерштейгом. Как выяснилось в беседе, созданный Д. Мардерштейгом наборный шрифт «Данте», как и шрифт Лазурского, основан на ренессансных шрифтах Гриффо и Тальенте. Такое совпадение направлений и поисков в работе сблизило обоих художников. Завязалась переписка, а затем возник и план совместного русско-итальянского издания. Выбор пал на поэму «Медный всадник» А. С. Пушкина, причем специально для этого издания итальянской поэтессой Нериной Мартини-Бернарди сделан первый стихотворный перевод поэмы на итальянский язык.

Итальянский текст поэмы набран шрифтом «Данте», 14 кегля, русский — шрифтом Лазурского, гравированным по одному из эскизов художника мастером типографии Руджеро Оливьери, также на кегль 14.

Изысканное мастерство, чуждое внешней стилизации, благородная пушкинская «соразмерность и сообразность» отличают эту скромную на вид книгу — свидетельство крепнущих международных культурных связей наших художников книги.

Вадим Владимирович Лазурский — человек высокой культуры, обширных специальных знаний, принципиальный и требовательный к себе мастер, каждая работа которого — итог большого, вдумчивого труда, свое, необщее слово в современном искусстве книги.

Нельзя в краткой статье описать или перечислить все книги, оформленные В. Лазурским — художником, отметившим свое шестидесятилетие в расцвете творческих сил, во всеоружии опыта и профессионального мастерства.

Г. Алямовская

Е. И. КОГАН



Евгений Исаакович Коган — человек гармоничного дарования: художник-оформитель, известный мастер шрифта, иллюстратор самого широкого диапазона, вдумчивый художественный редактор, новатор-полиграфист. Широко известен он и как общественный деятель. Эти качества выделили его как ведущего мастера советской графической школы, художника, растущего от книги к книге.

Если проследить творческий путь Е. И. Когана через 300 книг, выполненных им за сорок лет, можно заметить, что в его работах преобладает классическая литература — будь то проза, поэзия, детская, научная книга или клавиры. Классики привлекают художника гуманизмом, непреходящей ценностью своих творений, широким диапазоном мысли, гражданственностью. Он стремится оттачивать мастерство, когда рядом — совершенство и мастерство самого текста: Шекспир, Пушкин, Руссо, Голсуорси, Мицкевич, Г. Манн, Горький, Маяковский, Брехт. Умение художника слиться с автором, передать основную идею, гражданственную суть произведения заслуженно приносило ему удачу за удачей.

В то же время Е. Когана волнует и современная книга. Его работы на темы современности — «Слово перед казнью» Ю. Фучика, сборник «Слово писателя», стихи Зульфии — также всегда крупное явление.

Выбранная тема — это этап, событие в личной жизни художника. И, видимо, поэтому каждая выполненная им книга становится событием для многих.

Евгений Исаакович прошел прекрасную школу у таких мастеров, как Д. Митрохин, П. Шиллинговский, Н. Радлов, В. Конашевич на графическом факультете Академии художеств в Ленинграде, а затем у В. А. Фаворского в Московском полиграфическом институте.

Тридцатые годы — начало активной работы Е. Когана. Это период, когда на смену обложке, характерной для книг 20-х годов, в массовой книге появился твердый, капитальный переплет. Найти какие-то новые решения — изобразительные и шрифтовые — в принципиально по-новому представляемом элементе оформления книги — эти задачи и поставил перед собой художник.

С первых же работ Коган показал, что такую сложную ткань, как ледерин, можно «обыграть», то оставив ее почти незаполненной, с небольшой шрифтовой и изобразительной нагрузкой, то нанося на ее поверхность рельефные тиснения — блинтовые и конгревные в сочетании с различными подцветками. Сложная фактура, рельеф приносили материалу совершенно новые выразительные качества.

Твердый переплет в корне менял отношение к весьма существенному элементу оформления — корешку. В толстой, объемной книге корешок давал большую площадь, простор для композиционных, изобразительных и шрифтовых решений. Переплеты на объемных книгах бывали и раньше, например в старорусских книгах. Но тогда этот элемент

1

2



в конструкции переплета выполнял в основном роль украшения книги, интерьера. Принципиальное отличие книг 30-х годов в том, что на полку встали массовые многообъемные издания. Как же построить для них корешки, чтобы быстро найти нужную книгу среди ей подобных, сохранить ее индивидуальные оформительские характеристики и в то же время подумать об украшении плоскости стены, в которую книга как бы вписывается?

Евгению Исааковичу удалось найти такое решение. Одна из важных его черт как художника — умение сочетать современные требования функциональности с традиционно-классической формой подачи книги. Книги Е. Когана всегда быстро найдешь по корешкам, так как они убедительны своей композиционной законченностью и совершенством цветовых отношений — все они «когановские».

Одна из ранних книг, оформленных Е.Коганом, — «Юность короля Генриха Четвертого» Г. Манна — часто приводится как пример высоких оформительских достижений 30-х годов. В этой книге художник, пожалуй, наиболее ярко проявил себя: он утвердил в переплете сконцентрированную символику и индивидуальность полиграфического решения, умение обыграть соединение контрастных материалов.

1. Переплет и разворот. Г. Манн. Юность короля Генриха Четвертого. М., Гослитиздат, 1939
2. Иллюстрация. Г. Манн. Юность короля Генриха Четвертого. М., Гослитиздат, 1939

3



3. Суперобложка и переплет. М., Детгиз, 1948

На крышке переплета книги Д. Голсуорси «Сага о Форсайтах» древо семьи Форсайтов — это опять ясный графический символ, но в то же время в нем внутренняя многоплановость, многозначимость. В решении этого переплета проявляется ценное свойство Е. Когана — создавать простую, локальную, ясную и доходчивую форму, в которую заключена мысль, наполненная множественностью содержания и ощущением течения времени.

А посмотрите переплет книги Г. Манна: силуэт стремительно скачущего всадника неожиданно обрамляется заголовком, расположенным по кругу. Это сдерживает динамику движения, читатель останавливается, чтобы рассмотреть изображение всадника, прочитать столь неожиданно расположенный текст. Простота и сложность — одна из творческих особенностей Когана-художника.

Евгений Исаакович — человек подлинно глубоких знаний, большого трудолюбия. Он не только пристально читает, он изучает рукопись, буквально погружаясь в атмосферу произведения. И все это материализуется в графически ясной форме.

Коган-художник неотделим от Когана-издателя. В этом отношении его творческая судьба сложилась весьма удачно. Работая в крупнейших

The PUSHKIN STATE MUSEUM of FINE ARTS



20 Reproductions

· 1939 ·

STATE ART PUBLISHERS
Moscow and Leningrad



5



6

издательствах страны — Гослитиздате, Детгизе, Географгизе, Музгизе, он воспринимал традиции сильных, сложившихся коллективов. С другой стороны, он совершенствовал свою издательскую культуру, будучи сам художественным редактором, а затем и главным художником издательства «Иностранная литература» и журнала «30 дней». Происходило взаимообогащение и совершенствование его как художника, издателя, полиграфиста. Поэтому избрание Когана председателем подсекции художников книги МОСХа было естественно и закономерно.

Когда наша полиграфия освоила новый переплетный материал — коленкор-модерн, уже более свободный от недостатков ледерина, художник Коган поставил перед собой задачу — выявить изобразительные возможности этой ткани. Появившиеся в это время термокраски, которые давали возможность свободно печатать по ткани, помогли ему.

Книга М. Горького «В людях», вышедшая в 1948 году в Детгизе, — одна из лучших находок Е. Когана, классический пример удачного соединения этих двух материалов. На мягко поблескивающей поверхности темно-голубой ткани разворачивается панорама сбегающих вниз по косогору, тесно прижатых друг к другу маленьких синих домиков. Выбор этих материалов не случаен — ведь именно такой голубой и такой синий цвета и могли создать атмосферу холодной настороженности. Новая краска дала возможность передать и яркость одиноко светящегося окошка. Этот добрый огонек и воспринимается как основная идея произведения.

Художник сумел использовать даже отрицательное свойство белил — отсутствие кроющей способности. Лиссировка придала особую прозрачность легко падающему снегу, пушистость заснеженным крышам, усилив их реальность. Оформление книги М. Горького стало действительно событием как по своим художественным достоинствам, так и по умению овладеть новым материалом.

Прошли годы. Более совершенная технология дала возможность офсетным способом воспроизводить на ткани любой характер оригиналов и даже запечатывать всю площадь переплетов. Но этот способ при всех его достоинствах, может быть, и не имеет того очарования, которое дает плотность термокраски, ее блеск, очарования, присущего теперь уже несколько несовершенной технике, когда-то найденной Е. Коганом в первом его весьма смелом опыте.

Много работая над внешним оформлением, Евгений Исаакович вырос в крупного мастера шрифта — им разработаны листы алфавитов и серии плакатов. Каждый раз, тесно связывая изобразительную и шрифтовую части книги, он через шрифт передает большие образные нагрузки. Поэтому в каждой книге рисунок шрифта видоизменяется.

Шрифт на суперобложке «В людях» — тяжеловесный, нарочито узорный, характерный для старинных вывесок. В «Таноане» В. Островского почерк меняется — шрифт становится живым, подвижным, струящимся, органично соединяясь с тонким силуэтом девушки-индонезийки, изображенной на переплете. В «Истории книги» Е. Кацпржак шрифт строг и напряжен. В «Искусстве книги» и сборнике стихов М. Рыльского рисунок шрифта предельно лаконичен и мужествен.

Но наибольшая удача в раскрытии образных возможностей шрифта, по-видимому, все же в решении оформления книги последних лет — «Моя весна» Зульфии. Иногда Е. Когана упрекают, что он излишне классичен, может быть даже рассудочен. Но книга Зульфии — свидетельство несостоятельности этих утверждений. Легкий, напевный шрифт своей убедительной внутренней чистотой и ясностью напоминает пластику рук танцовщиц Востока. Все сделано единым росчерком, будто без особого труда. Но сколько сил положено художником, чтобы добиться этой легкости!

Выставка работ Евгения Исааковича Когана дала возможность заглянуть в творческую лабораторию художника. Когда смотришь на

4. Титульный лист. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., «Искусство», 1937
5. Натурщица. Карандаш
6. Натурщица. Тушь, кисть









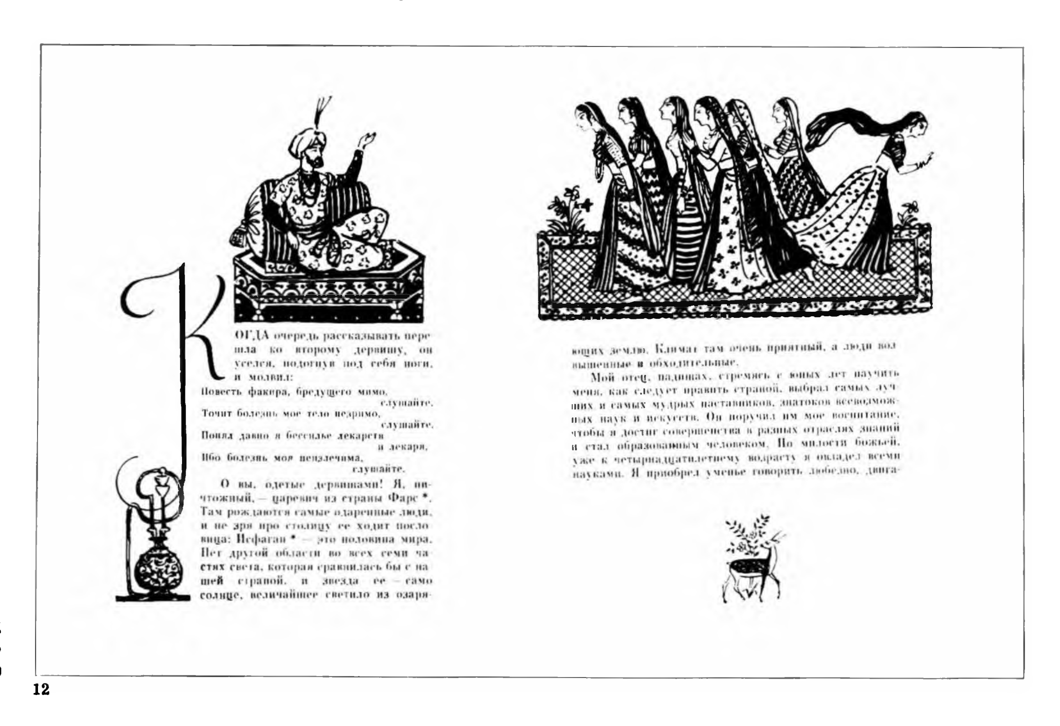
7. Суперобложка, переплет и титульный разворот. Искусство книги, вып. 5. М., «Книга», 1969
8. Оформление. Ф. Карикаш. Янош Корбей. 1959
9. Оформление. Зульфия. Моя весна. М., «Сов. писатель», 1969
10. Плакат выставки шрифта и орнамента. 1960. Не издано
11. Иллюстрация. Н. Рыбак. Ошибка Оноре де Бальзака. 1957. Не издано



блестящую каллиграфию в титулах «Декамерона», удивляешься способности Когана как бы с ходу, без всякого напряжения, создавать шрифт. Но тут же на выставке была показана подборка проб: с удивительной настойчивостью художник писал одну строку, повторяя ее в десятках вариантов, чтобы осталась одна-единственная для издательского оригинала. Она одна и передает нам это чувство легкости, нерукотворности, точности, словно только что была написана.

Е. Коган — новатор не только в оформлении книг. Он никогда не ограничивался тем, что делал книгу лишь снаружи.

Все последующие годы характерны поисками и интересными находками в области макетирования книги, создания четких конструкций, в которых все элементы: текст, рубрики, иллюстрации — располагаются так, чтобы каждый из них максимально быстро находился, чтобы главное логически отделялось от второстепенного и чтобы была эстетически совершенная форма.


КОГДА очередь рассказывать перешла ко второму дервишу, он уселся, подогнув под себя ноги, и молвил:

Повесть факира, бредущего мимо,
слушайте.
Точит болезнь мое тело незримо,
слушайте.
Понял давно я бессилье лекарств
и лекаря,
Ибо болезнь моя неизлечима,
слушайте.

О вы, одетые дервишами! Я, ничтожный, — царевич из страны Фарс *. Там рождаются самые одаренные люди, и не зря про столицу ее ходит пословица: Исфаган * — это половина мира. Нет другой области во всех семи частях света, которая сравнилась бы с нашей страной, и звезда ее — само солнце, величайшее светило из озаряющих землю. Климат там очень приятный, а люди возвышенные и обходительные.

Мой отец, падишах, стремясь с юных лет научить меня, как следует править страной, выбрал самых лучших и самых мудрых наставников, знатоков всевозможных наук и искусств. Он поручил им мое воспитание, чтобы я достиг совершенства в разных отраслях знаний и стал образованным человеком. По милости божьей, уже к четырнадцатилетнему возрасту я овладел всеми науками. Я приобрел уменье говорить любезно, двига-

12. Разворот. М. Амман. Сад и весна. М., Издательство восточной литературы, 1960

Немаловажным событием явился выход в 1962 году книги «Таноана», отмеченной высоким дипломом IV Всесоюзного конкурса лучших изданий года.

Книга сложна по структуре авторского текста — в ней несколько сюжетно-смысловых и временных линий. Это как бы восточная игрушка «яйцо в яйце». Как же здесь поступил художник? Он ввел в текст резко разные по рисунку гарнитуры и различные кегли: для основной линии — один шрифт, и каждая по смыслу новая часть набирается иным шрифтом. Благодаря этому легко ориентируешься в книге; изменение шрифта является своеобразным сигналом на новую смысловую перестройку. Но книга очень целостна, переходы построены так, что никакой композиционной усложненности не ощущаешь.

Текст членится частыми заголовками, краткими текстами пословиц и поговорок, на поля выносятся бесчисленные иллюстрации — примеры национального письма и орнамента. Евгений Исаакович предложил подвижную систему раскладки полос, увеличивая то корешковое, то боковое поле, на которое и вынес все иллюстрирующие текст материалы. Он применил также совершенно новую систему расположения текста

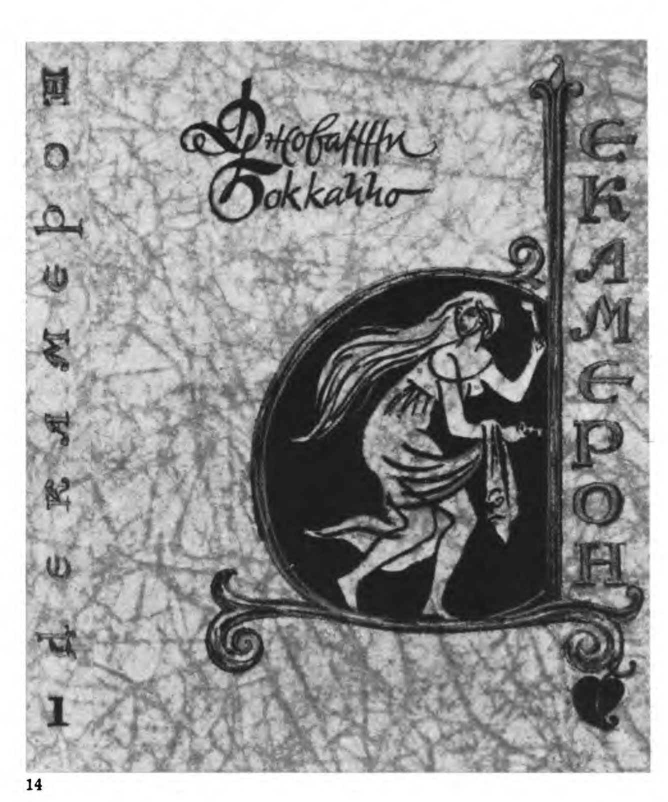
около небольшой по размерам иллюстрации. Обычно такие иллюстрации обираются текстом, иначе они начинают «тонуть» в массе белого полей. Здесь же размеры колонки набора остаются постоянными, но часть текста под иллюстрациями сдвигается на поле, создавая «опору» для них и перебивая массу белого. Внешне это напоминает традиционную оборку, но зато насколько полиграфически совершеннее и проще!

Так же тщательно исполнен макет и к «Истории книги» Е. Кацпржак: асимметричная раскладка с частичным выходом иллюстраций, подрисуночных подписей и рубрик на поле. Несмотря на то что книга вышла в 1964 году, практически уже тогда была отработана та система макета, которую мы сейчас считаем современной.

Евгений Исаакович Коган — интересный иллюстратор. Он создал цикл тонких перовых иллюстраций к роману Г. Манна «Юность короля Генриха IV». Но, пожалуй, лучше всего как художник-иллюстратор он



13



14

раскрывается в вещах сатирического плана, где острота перового рисунка сочетается с глубокой психологической характеристикой персонажей. В этом плане наиболее характерны иллюстрации к книге Бертольда Брехта «Чихи и Чухи». Это острые, почти гротесковые рисунки — особая ритмика черных пятен, напряженная линия, резкие характеристики.

Книга примечательна не только своими иллюстрациями, но и тем, что сделанная более тридцати лет назад, она современна по макету: необычны схемы иллюстративных разворотов и расположение авторских ремарок, разной ширины колонки набора. В книге также безукоризненно решен наборный титул. И когда смотришь на современные книги издательства «Мир», в построении титулов сразу узнаешь «когановский» почерк — принцип композиционных решений, пропорции, характер шрифтов, игра особой разрядкой во многом напоминает то, что десятки лет назад разработал Е. Коган.



15

13, 14, 15, 16. Суперобложка, переплет, разворотный титул и дубльтитул. Д. Боккаччо. Декамерон. 1959—1963. Не издано

Будучи мастером рисованного шрифта, Коган всегда ратовал и за наборные решения и доказывал это рядом совершенных примеров, а также своими выступлениями в периодической печати.

Большое количество рисунков и линогравюр Е. Когана связано с Великой Отечественной войной. В них ярко проявляются черты гражданственности и мужественности, так свойственные ему как человеку. У Когана в руках не было иного оружия, кроме штихеля и пера, но и созданные им иллюстрации — вклад художника в дело победы. Интересны многие его рисунки и пейзажи, пока еще не опубликованные.

Когда в полиграфии начали появляться такие материалы, как полимерные пленки и пластмассовые переплеты, Коган тотчас же взял их на вооружение. В его оформлении вышла малоформатная книга Ф. Карикаша «Янош Корбей». Ее тканевый переплет закрывается сверху плотной пленкой, по которой идет тиснение. Работая с этими новыми материалами, Е. Коган сумел доказать, что в руках художника они могут приобрести превосходные эстетические качества.

Интересен поиск Когана как художника-издателя и в оформлении малоформатной книги. Так, в 1960 году он оформил книгу Лу Синя «Подлинная история А-Кью». Книга мала — всего два листа, но пра-

16



вильно выбранный формат издания, пропорции полей и набора, характер бумаги дали возможность выпустить ее в тканевом переплете с супером. Это еще одна принципиально новая задача, которую сумел решить Е. Коган.

Из работ последних лет следует отметить «Декамерона» Боккаччо, к сожалению, до сих пор не изданного. К нему художником создана большая серия иллюстраций. Книга интересна новой конструкцией титульных листов и шрифтовыми решениями суперобложки и переплета, а также отточенностью каллиграфии.

Евгений Исаакович Коган много и плодотворно работает. Успех его персональной выставки показал, насколько назрела необходимость познакомить широкую общественность с его работами. Творчество Когана — этап в развитии советского книгоиздательства, огромная школа большой художественной культуры, которую необходимо развивать и пропагандировать.

В. Быкова

Д. С. БИСТИ



Когда художник, иллюстрирующий книгу, обращается к языку ксилографии, он, подобно древнему иконописцу, должен быть нравственно подготовлен к этому. Гравюра на дереве предъявляет ему свой строгий кодекс, обусловленный зависимостью искусства от нелегкого ремесла. Кропотливый, долгий труд, художественные результаты которого в чем-то всегда неожиданны для автора, может осилить только человек, обладающий крепкой волей и незаурядной выдержкой.

Здесь стоит об этом вспомнить, чтобы с первых же слов статьи перед читателем выступил облик художника серьезного, одержимо преданного своему «многодельному» искусству. Именно таким в моем представлении является Дмитрий Спиридонович Бисти.

Работы художников его поколения сейчас определяют характерные черты советских книжных изданий. На протяжении второй половины 50-х годов многим казались спорными попытки возродить в обновленном варианте традиции оформления книги, которые были свойственны ранним этапам истории советской графики. И если сегодня художественно-полиграфическое единство книги осваивается молодежью как элементарная основа искусства, то для того поколения графиков, о котором идет речь, оно было истиной, которую предстояло доказать.

Дмитрий Бисти начал работать в книжной графике в 1952 году, сразу же после окончания Московского полиграфического института. С именем этого художника связывается теперь представление о пристрастии к экспрессивности пластических средств в оформлении литературных произведений, которым свойственна трагическая напряженность, символический строй образов, динамичность повествования.

Все эти черты творческой личности Дмитрия Бисти не могли раскрыться в произведениях художника первого десятилетия его самостоятельной работы по заказам Детгиза и Гослитиздата. В ту пору молодому художнику приходилось исполнять суперобложки, переплеты и титулы книг, проиллюстрированных другими мастерами. Разрыв между оформителями и иллюстраторами книг был узаконен тогда даже в практике лучших издательств.

Творческое становление Дмитрия Бисти было нелегким. Выступая по преимуществу как автор внешнего убранства книг, относящихся к различным литературным жанрам, Бисти постепенно стал выходить за рамки узкодекоративных целей, стремясь к образному претворению литературного материала. Первых удач на этом пути он достиг в оформлении книги Антуана де Сент-Экзюпери «Земля людей» (1957), затем в обложке «Отчаянного путешествия» Э. Колдуэлла (1960). Здесь ритм бушующих волн, образующих красивый обобщенный линейный узор, обостренность контраста черного и белого воссоздают драматическую напряженность сюжета.

Бисти много работал над рисованным шрифтом, узорно-декоративный строй которого он пытался наделить образной выразительностью (см., например, обложку «Искусства древней Мексики»).

Ему хорошо удалось подчеркнуть ироническую интонацию литературного повествования в оформлении таких книг, как «Стихи и сказки» С. Михалкова, «Барон на дереве» Итало Кальвино. Здесь на супер вынесены изображения героев книг. Художник, пользуясь приемом внешней деформации, сатирического преувеличения, раскрыл характерные черты литературных персонажей, отношение писателей к своим героям. Этому немало способствовали характер рисованного шрифта, острота композиционных сопоставлений внутри заголовков и их сочетание с изображением. Иногда ключ к образному решению оформления книги Бисти находит в точной изобразительной метафоре (рука, поднятая в антифашистском приветствии, и кисть художника — на суперобложке книги Ганса Грундига «Между карнавалом и великим постом», 1963).



1

Не все равным образом удавалось Бисти на новом пути; подчас стремление к заостренности художественных средств и интересные композиционные находки настолько его увлекали, что ослабевала связь с литературным и изобразительным материалом книги. Примером этого может служить оформление «Очерков русской сатирической графики» Г. Стернина.

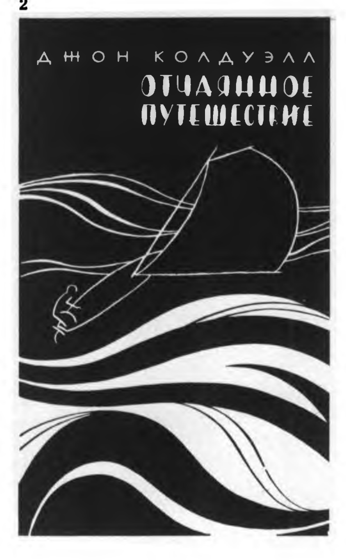
Ослепительно белый супер, прорезанный стремительным черным силуэтом, буквально притягивает к себе, когда видишь эту книгу на прилавке магазина. Сатирический рисунок А. Яковлева, репродуцированный в «Очерках», творчески претворен Бисти для организации супера и форзаца книги. Утрированно вытянутое туловище полицейского распростерлось на обе сторонки супера, загибается на клапан, белый свет полицейского фонарика прорезает красный фон форзаца и освещает уже у обреза полосы жалкую фигурку испуганного обывателя. В таком оформлении есть острая выдумка; напористая сила цветовых контрастов — красного, черного, белого — взывает к активному вниманию читателя, зрительно будоражит.

Но первые же страницы книги, первые ее репродукции находятся в разительном противоречии со стилем оформления. Русская сатирическая графика, показ которой начат еще с народного лубка, обладает совсем другими образными чертами, повествовательным характером. Она всегда изобиловала бытовыми подробностями, требующими длительного внимательного рассмотрения.

1. Шмуцтитул. И. Стоун. Жажда жизни. М., Гослитиздат, 1961
2. Обложка. М., Географгиз, 1960
3. Суперобложка. И. Кальвино. Барон на дереве. М., Гослитиздат, 1965

Можно, конечно, найти объяснение, почему Бисти пренебрег стилем книги, осовременив рисунок Яковлева экспрессивностью цветовых контрастов, самому рисунку не присущих. По-видимому, художник поставил себе задачу создать символический образ русской сатиры, но конкретное применение найденного образа кажется спорным. Однако нельзя не отметить, что броское оформление как бы зажило самостоятельной жизнью. Его декоративная привлекательность затмила просчет, который, на мой взгляд, допустил художник.

2



Не удовлетворяясь оформительской работой, Бисти мечтал о том, чтобы сделать книгу целиком — от иллюстраций до последней детали внешнего убранства. И он приступает к этому, найдя опору в ксилографии. Творческая дружба с А. Д. Гончаровым, опыт совместной с ним работы над иллюстрированием Собраний сочинений Сервантеса (1961) и Мериме (1963) много способствовали профессиональному развитию художника.

Большим этапом в его творчестве было создание иллюстраций и оформления к книге И. Стоуна «Жажда жизни» (1961). Восемь частей и пролог — такова структура романа. Каждая из частей названа Стоуном именем одного из городов, с которыми связаны различные периоды жизни Ван-Гога. Бисти решил придать фронтиспису и шмуцтитулам иллюстрационный характер и стремился к тому, чтобы в задуманных композициях подняться над значением конкретных эпизодов жизненной повести Ван-Гога. Он вложил в изображения обобщающий смысл,

охватывающий и характер жизненных обстоятельств, и душевную настроенность художника, портреты которого проходят через все гравюры, и оттенки творческого состояния, ибо каждая деталь жизни Ван-Гога связана с его творческими помыслами.

Наиболее удачны в книге гравюры «Эттен», «Арль» и «Овер». Выразительный, мужественный штрих, воссоздавая форму предметов, несет в себе эмоциональную характеристику мира, как бы преломленного через восприятие Ван-Гога. Изобразительное решение гравюр, найденное Бисти, тактично согласовано с функциональной ролью, которую шмуцтитулы играют в общей конструкции книги.

В дальнейшей работе Бисти четко прослеживаются два направления.

Его привлекает возможность сомкнуть иллюстраторские и оформительские цели, создавая легкие, изящные маленькие композиции, декоративная выразительность которых является для художника первостепенной задачей. Они не несут на себе какой-то глубинной психологиче-



3

ской нагрузки, но в то же время, способствуя созданию камерного, интимного образа книги, ненавязчиво комментируют литературное повествование.

Сопровождающие текст изящные мелкофигурные гравюрки в книге японского писателя Акутагавы Рюноскэ «В стране водяных» — прекрасный образец подобной графики. Близки к ним и гравюры, иллюстрирующие сборник произведений эллинских поэтов.

Главная выразительность графики такого рода — в линии силуэта, и все зависит от того, насколько точно служит она пластической убедительности формы и остроте характеристики изображенного. В иллюстрациях Бисти примечательна ироническая нота, она еще больше способствует объединению иллюстраций с литературным повествованием о фантастической стране водяных, в которой читатель без труда угадывает черты современного буржуазного общества. Уродливый характер его социальных связей раскрыт Акутагавой Рюноскэ в форме фантастического гротеска; ирония помогает художнику подняться на уровень писательских оценок.

У художника-ксилографа чистота и точность линии составляют культуру ремесла, и в своем стремлении к совершенствованию Бисти многого достиг как гравер. Это особенно заметно в его работе над вто-

рым изданием книги японского писателя, для которой он в 1969 году нарезал заново многие гравюры, варьируя найденные композиции или добавляя новые.

Второе направление иллюстраторской работы художника ярко выражено в гравюрах к «Брестской крепости» С. Смирнова и «Суду памяти» Е. Исаева. Авторская позиция истолкования литературного материала носит здесь агитационно-публицистический характер. И язык гравюры художник интерпретирует сообразно новым задачам. Он стремится к обобщенности пластической формы, к резкому, экспрессивному силуэту, к цветовым контрастам черного и белого, которые приобретают у него выразительность речевой интонации.

Бисти разнообразно компонует изображение с набором, нарушая традиционные, разделяющие их границы. Полосные иллюстрации художник ставит под обрез, достигая этим внезапного изменения про-



4

странственных масштабов. Искусство книги как бы выходит здесь за пределы своей камерности.

Большой мир захлестывает книжную страницу, превращая белое поле в земной простор. Оно вмещает в себя руины войны с их гулкой пустотой и бескрайние солдатские кладбища. Образ опустошения обращен из прошлого в будущее:

> А может быть и Гитлер жив!
> И то, что было, будет?

— спрашивает поэт.
По законам суда памяти этот образ звучит как грозное предостережение тем, кто, подобно герою поэмы, переплавляющему ради хлеба насущного старые пули в невинные пока свинцовые слитки, не задумывается над последствиями своей повседневной деятельности.

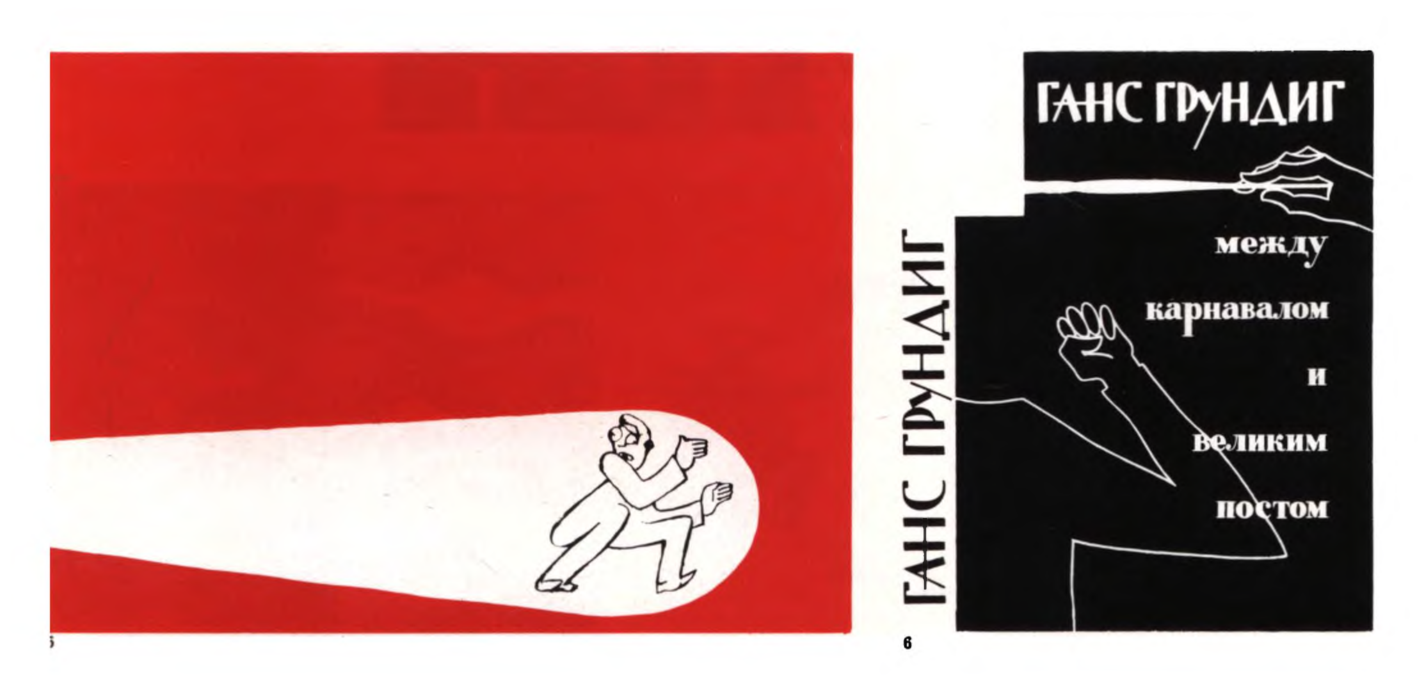
Иллюстрации Бисти полны гражданственного пафоса, они мрачны и грозны.

Трагическим аккомпанементом звучат гравюры художника к драме Бертольда Брехта «Матушка Кураж и ее дети» (три разворота были исполнены Бисти для конкурса, проведенного в связи с традиционной

выставкой «Искусство книги» в Лейпциге в 1965 году). Образы, созданные им, — носители общечеловеческих чувств. Лица героев — маски скорби, отчаяния. Лапидарные, огрубленные по контуру цветные плашки, которые вводит художник во все иллюстрации, повышают эмоциональную выразительность гравюр. Красный цвет как сигнал бедствия. На фоне красной плашки черным языком колокола бьются руки женщины, проклинающей войну. На фоне черной плашки белый силуэт убитого нагого юноши вопиет о его последнем одиночестве в смерти как об одиночестве на всей земле.

Условность формы направлена к той же цели, что и цветовые контрасты, — заострить образ, а за счет утраты многогранности — приобрести значительность и всезначность символа.

Готовя серию изданий, приуроченных к 50-летнему юбилею Советской власти, издательство «Художественная литература» привлекло



5
6

4, 5. Суперобложка с клапаном и форзац. Г. Стернин. Очерки русской сатирической графики. М., «Искусство», 1964

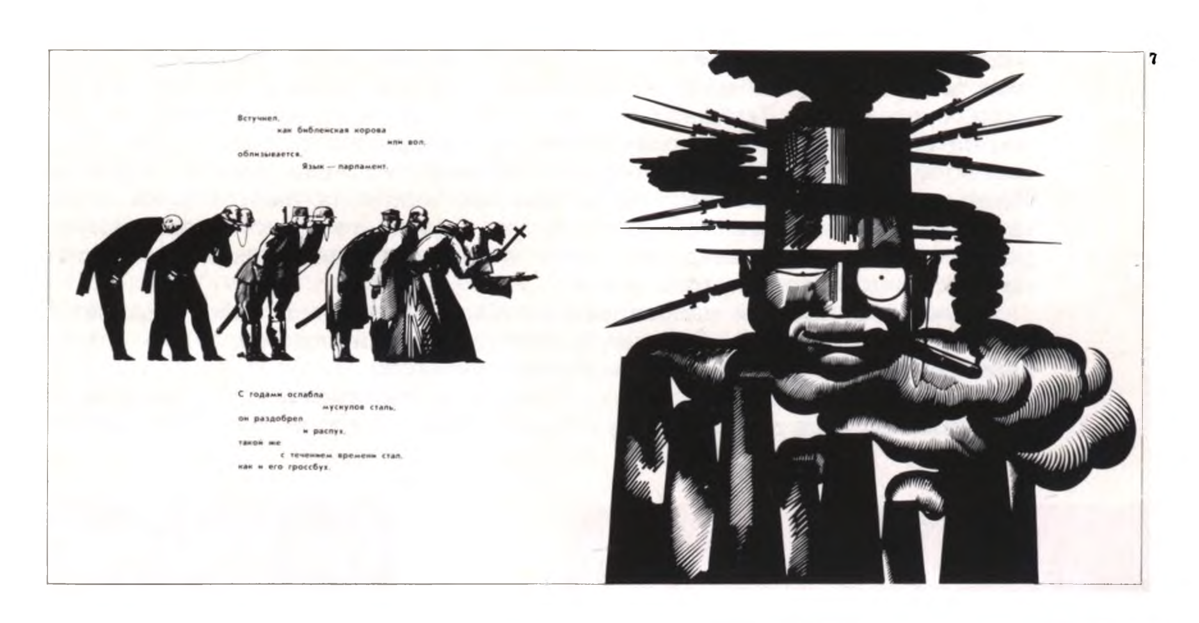
6. Суперобложка. М., «Искусство», 1964

Д. Бисти для оформления и иллюстрирования поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Здесь художнику представилась возможность показать зрелость своего мастерства в работе над книгой как единым художественно-полиграфическим целым. Успех дела решала способность Бисти к последовательной разработке издания в едином образном ключе.

Для иллюстратора поэмы о Ленине особую трудность представляет ее многоплановость. В ней сочетаются различные художественные приемы, неожиданные сравнения, символические и аллегорические образы. Вместе с тем она изобилует конкретно-историческими деталями и прямыми вставками текстов революционных песен и частушек. Наконец, в поэму органично вплетены богатая по интонациям авторская речь, многочисленные лирические отступления.

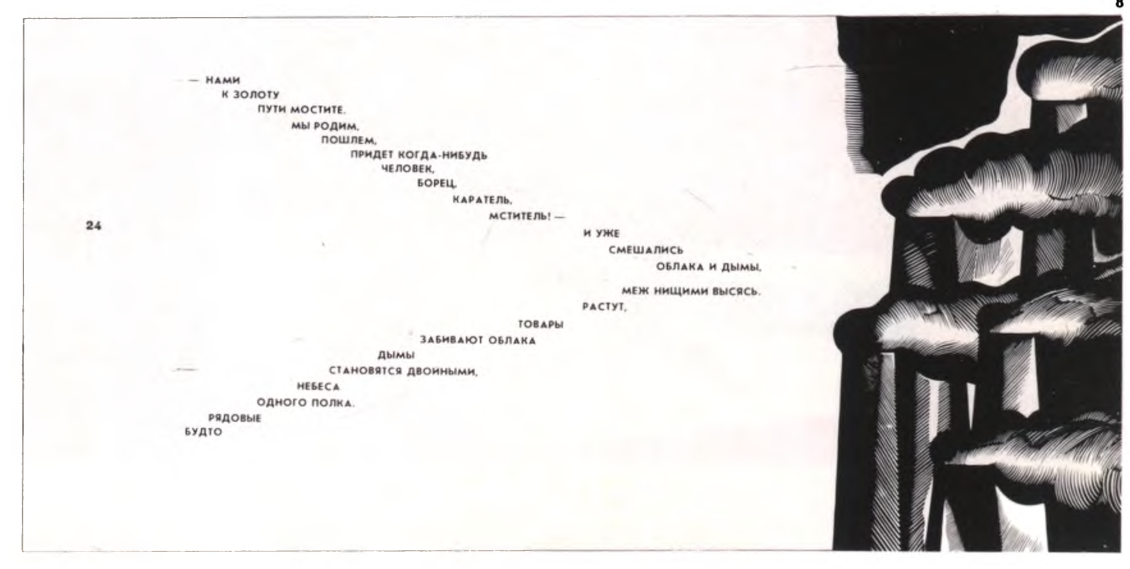
Бисти хорошо понимал, что создать гравюры, откликающиеся на отдельные строки поэмы, — это еще не значит найти подлинный контакт с Маяковским. Образному строю поэмы с ее огромным общественным запалом и эпическим размахом художник хотел соответствовать «ударным» характером привлекаемых им пластических средств. Резкие контрасты ксилографии, по мысли художника, отвечают опреде-

7



Встучнел,
как библейская корова
или вол,
облизывается.
Язык — парламент.
С годами ослабла
мускулов сталь,
он раздобрел
и распух,
такой же
с течением времени стал,
как и его гроссбух.

8



— НАМИ
К ЗОЛОТУ
ПУТИ МОСТИТЕ.
МЫ РОДИМ,
ПОШЛЕМ,
ПРИДЕТ КОГДА-НИБУДЬ
ЧЕЛОВЕК,
БОРЕЦ,
КАРАТЕЛЬ,
МСТИТЕЛЬ! —
24
И УЖЕ
СМЕШАЛИСЬ
ОБЛАКА И ДЫМЫ,
МЕЖ НИЩИМИ ВЫСЯСЬ,
РАСТУТ,
ТОВАРЫ
ЗАБИВАЮТ ОБЛАКА
ДЫМЫ
СТАНОВЯТСЯ ДВОИНЫМИ,
НЕБЕСА
ОДНОГО ПОЛКА.
РЯДОВЫЕ
БУДТО

9



ленности, четкости задуманного им образного языка иллюстраций. Введя в черно-белую гравюру красный цвет, он повысил эмоциональный накал изобразительного повествования.

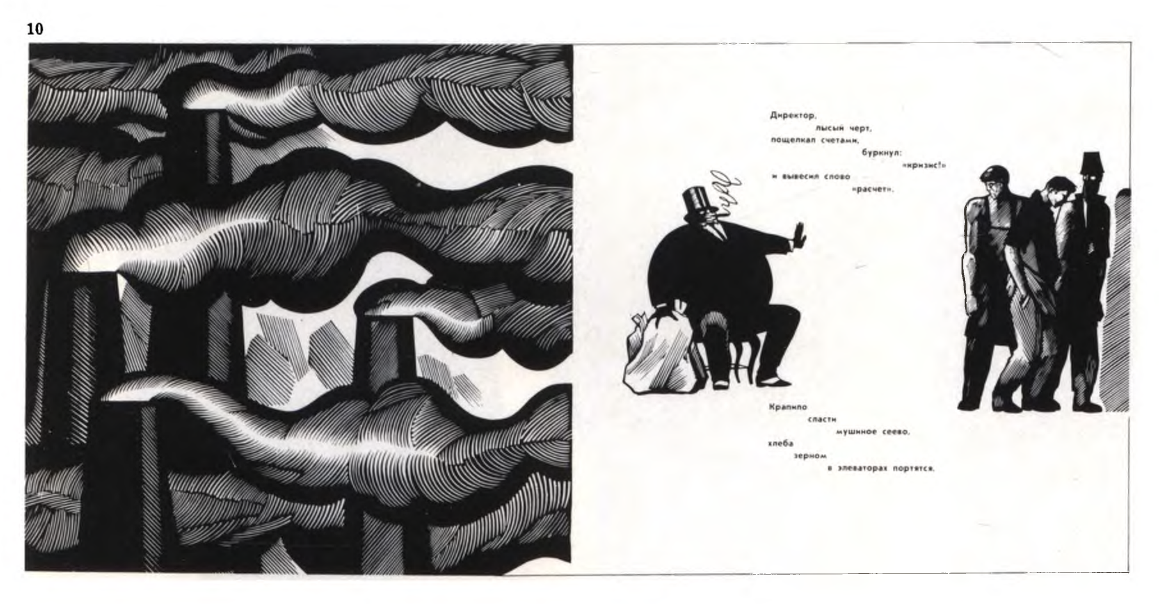
С большой уверенностью ориентируясь в пространстве книжного разворота, Бисти разнообразно компонует изображение с наборной полосой. Он не скован пониманием иллюстрации как замкнутого в себе мира. В обиход средств, которыми строится образ, Бисти ввел как главное ритмический строй страницы.

Немалую роль играет и ее общее цветовое звучание, зависящее от загруженности белого листа, от разряженности или сгущенности черных штрихов и пятен гравюры.

Обратившись к поэме Маяковского, Бисти ограничил себя довольно жестким сценарием, определив несколько самых важных линий, по которым и повел свою работу. Главной удачей художника являются те иллюстрации, в которых воплощен образ борцов революции и выражена идея жизненности ленинизма.

Суперобложка дает содержательный, запоминающийся образ, в котором, как в эмблеме, обобщены главные идеи поэмы: руки, сжимающие древко знамени, образуют устойчивую, монолитную композицию.

10



7, 8, 9, 10. Развороты. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. М., «Худож. лит.», 1967

Художник отбрасывает все индивидуальные приметы, ключ к образу — в этом жесте рук, подхвативших ленинское знамя. Речь идет не о бытовой убедительности, а о характере пластического воплощения той метафоры-гиперболы, в которую Маяковский вложил огромное общественное содержание:

> Руки
> миллионов
> сложив в древко,
> красным знаменем
> Красная площадь
> вверх вздымается
> страшным рывком.
> С этого знамени,
> с каждой складки
> снова
> живой
> взывает Ленин...

Траурная тема поэмы развивается во фронтисписе, где помещены фигуры трех участников революции: Солдата, Матроса и Красногвардейца-Рабочего. Они в вечном строю Революции, они в почетном карауле

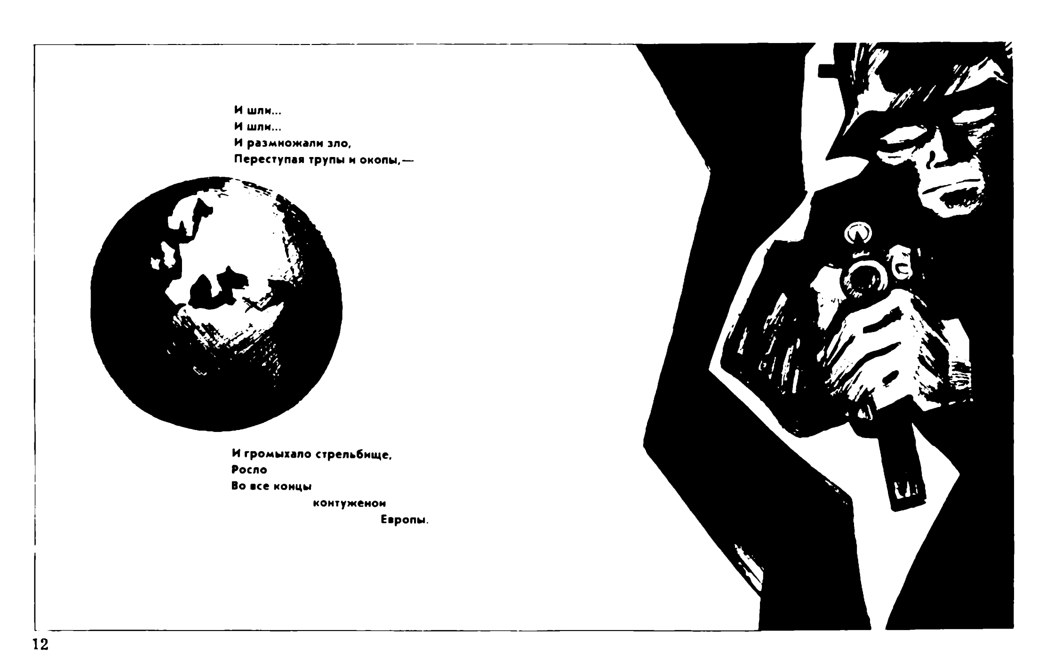


11. Фронтиспис. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. М., «Худож. лит.», 1967

памяти о Ленине. Строгий, сдержанный ритм этих фигур, мощные черные четкие силуэты на белом фоне создают настроение торжественности. Бисти стремился наделить персонажей социально-типологическими признаками, лишив изображение всякой жанровости. Но в то же время он остерегался плакатности. Он помнил, что Маяковский сам более всего опасался «снизиться до простого политического пересказа».

Траурная тема продолжена художником в листе с изображением бойцов, склонивших повитые черными лентами знамена. Ритмическая расстановка фигур, продуманность соотношения белых цезур между ними с черными, не расчлененными по абрису силуэтами, создают впечатление устойчивости, силы, неколебимости. Чередование силуэтов — черного на белом, светлого на темном — играет роль авторской интонации, усиления или понижения голоса, подчеркивающего ритм скорбных и торжественных стихов.

Образ Ленина — гения эпохи — у Маяковского основывается на разносторонней характеристике его как великого и в то же время самого че-



12

12. Разворот. Е. Исаев. Суд памяти. М., Гослитиздат, 1964

ловечного человека. Он то вырастает до гигантских масштабов в каком-то неожиданном поэтическом сопоставлении, то приближается к сравнению с рядовым, обычным.

В одной из иллюстраций портрет Ленина подсказан словами поэмы:

Землю
всю
охватывая разом,
видел
то, что временем сокрыто.

Подчеркивая монументальность образа, Бисти придал портрету скульптурный характер. В нем запечатлелись самые главные, самые существенные черты ленинского облика, освобожденные от бытовой жанровости, приземленности.

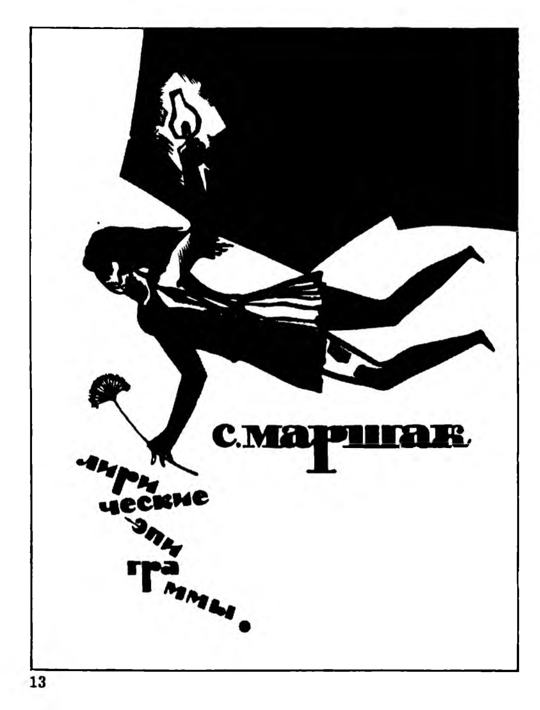
В другой композиции Ленин показан как символ революции. Этот лист воссоздает романтическую атмосферу Октябрьской поры, характерные для нее настроения тревоги, взволнованности накануне великих событий.

Созданный Маяковским образ гения революции неотделим от сложного исторического фона поэмы. Бисти уделил значительное внимание

изобразительному комментарию к «родовому портрету» капитализма. Особенно удачно построена двухчастная композиция, наиболее близкая поэтике Маяковского, образному строю его стихов. Вздымаются как бы доросшие до самого неба фабричные трубы. Композиционная группировка их подчинена четко продуманному ритму. Ощущение грозной силы, исходящее от этого индустриального пейзажа, вызывает представление о сплоченности и силе пролетариата.

По-иному выглядят те же трубы, когда они включены в гротесковое изображение капитализма. Здесь художественные приемы структурно близки Маяковскому (вспомним, что многим иллюстраторам не удавалось найти убедительное соответствие его стилистике).

Менее удачен у Бисти образ пролетариата там, где художник отступил от языка аллегории и изобразил рабочих в стиле рисунков самого Маяковского, исполненных поэтом для окон РОСТА. В этих гравюрах



13



14


15

13. Суперобложка. М., «Сов. писатель», 1965

14, 15. Суперобложка и иллюстрация. А. Рюноскэ. В стране водяных. М., «Худож. лит.», 1969

16. Разворот. Б. Брехт. Матушка Кураж и ее дети. Сделано для выставки в Лейпциге. 1965

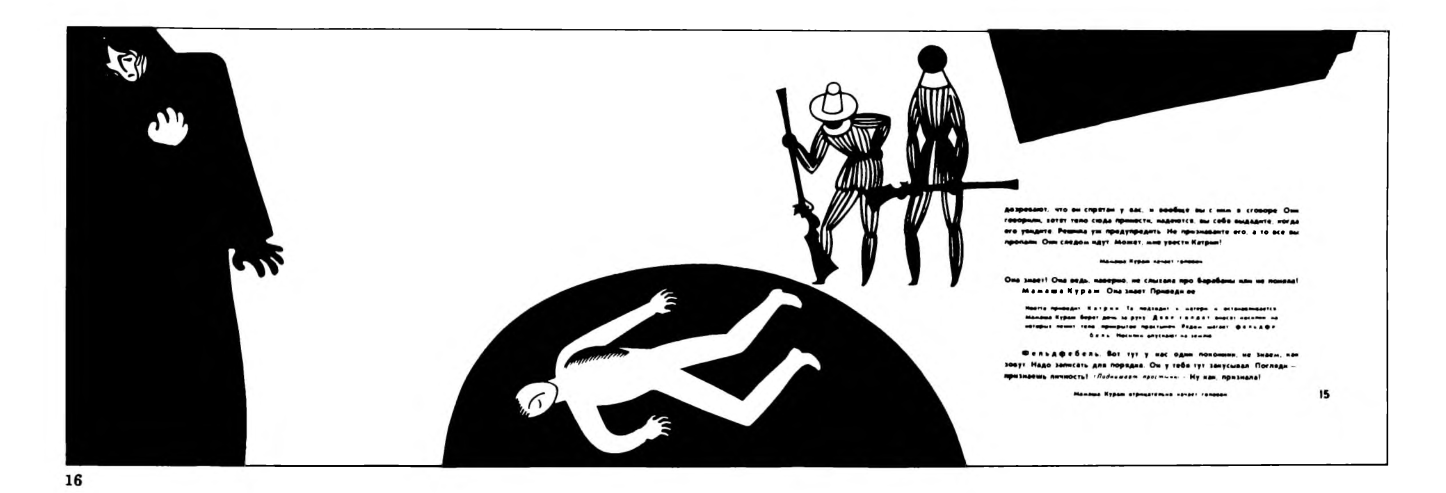
17. Суперобложка. 1969

Бисти нарушил образно-стилевое единство книги. Подлинной близости с поэмой иллюстратор добивается лишь тогда, когда находит точную, выразительную метафору, убедительное пластическое воплощение символического образа.

В целом работа над книгой «Владимир Ильич Ленин» явилась большим, серьезным этапом творческого развития Бисти. Она показала его подготовленность к решению сложных идейно-художественных задач, высокое графическое мастерство и органичность осуществления его замыслов в полиграфии.

Высокий профессионализм позволил художнику прекрасно справиться с новыми задачами при разработке ряда книжных и альбомных серий. В частности, макет верстки и принцип оформления, осуществленные Дмитрием Спиридоновичем Бисти в альбомах репродукций произведений Анри Матисса и Клода Моне, приняты для серии «Сокровища советских музеев».

Конструкция книги, суперобложка и переплет разработаны Бисти для серии «Библиотека всемирной литературы», состоящей из двухсот томов. Его вариант был признан лучшим среди восьми, представленных на конкурс в издательство «Художественная литература».



16

Сочетание конструктивной изобретательности, рационалистичности макетирования с образным претворением литературного материала, выраженным во всех элементах оформления книги, свойственное работам Бисти, интересно воплотилось в конструкции сборников «Наука и человечество», выпускаемых издательством «Знание». Здесь вместе с Бисти работали художники Е. Ганнушкин и С. Барабаш.

Огромная научная информация содержится не только в разнообразных статьях сборника, но и в его гигантском иллюстративном материале. Потоком зрительных впечатлений читателя книги художник управляет одновременно по законам красоты и научной логики. При этом, как часто отмечают дизайнеры, находящиеся на стыке тех же законов, зачастую логика художника обнаруживает новые возможности популярного раскрытия научного явления.

Приемы контраста, игры пропорций и масштабов при расположении иллюстраций на полосе, так же как и другие выразительные средства верстки, которыми изобретательно владеет Бисти, служат наглядности показа, с помощью которого становится доступной современная сложная связь научных истин.

К концу 60-х годов Дмитрий Бисти превратился в зрелого мастера с репутацией серьезного, думающего художника книги. Он работает, не

17



разбрасываясь, но меняя задачи в тот момент, когда в достижении поставленной цели появляется нужное качество.

В рабочем портфеле художника находятся макеты новых книг, иллюстрации к поэтическому сборнику. Интересный ход творческой мысли очевиден и на этом этапе работы. В ней ощутимо, кроме того, стремление к эмоционально выразительной детали, обещающее новый оттенок в творческом развитии Бисти.

Т. Гурьева

А. П. ЛИВАНОВ
(1910—1965)



Андрей Павлович Ливанов принадлежит к поколению художников, на середину жизни которых пришлась тяжелейшая в мировой истории война. Люди этого поколения, завершив в художественном институте сложный процесс овладения мастерством, вместо того чтобы активно включиться в творческую жизнь, оказались в суровых условиях войны.

Одни из них — Никита Фаворский, Иван Безин, Михаил Гуревич и другие — пали смертью храбрых, оставив нам свои замыслы и отдельные драгоценные листы. Другие формировались, не имея возможности совершенствовать мастерство, чудом растя в себе художника, идейно закаляли сердце и мозг, чтобы после победы сменить автомат на кисть и карандаш и сделать вдруг решительный, казалось бы, непонятно когда подготовленный скачок.

Так случилось и с Ливановым. С войны вернулся сформировавшийся художник, с ярко выраженными волевыми качествами, ясным пониманием целей искусства и раскрытой, жадной к поэзии душой.

Казалось, художник и родился именно для того, чтобы в дальнейшем, став мастером иллюстрации, без конца повторять пройденный путь войны. Окрепла и любовь к совершенно определенным писателям, которые рядом шли тем же путем борьбы.

И вот он уже не однажды проходит этот путь вместе с Всеволодом Ивановым, потом вместе с Александром Фадеевым, позднее с Дмитрием Фурмановым и еще позднее — с Павлом Нилиным. Смерть застала его, когда он тот же путь совершал вместе с Александром Беком. Возможно, именно художник Ливанов обратил внимание на родство душ некоторых писателей.

Все, что делалось Ливановым, автобиографично. При этом личный опыт участия в Великой Отечественной войне претворился у него в образы времени революции и становления Советской власти. Росла сила, росла убежденность, через поражения приходила победа. Суровая история нашего государства предстала в широкой картине непрерывной борьбы. Одним из его летописцев стал наш товарищ — художник Ливанов.

Его герои — люди особенного склада. Ливанов любит изображать человека, который способен на все ради высоких идеалов, за которые идет борьба. А сам факт борьбы делается сюжетом, привлекающим наибольшее внимание художника. Иногда и противника не видно, есть только напряженное предвидение жестокой схватки, но от этого картина делается еще страшней и напряженней. Так бывает в жизни, и это правда.

Его герои появляются в частоколе таежных стволов, переплетений колючих веток, по колено в болотистой жиже. Художник как бы вырубает их из бездорожной непроходимой тайги и, как скульптор в барельефе, постепенно доводит до образной убедительности. Его герои не похожи на скрупулезно скопированного натурщика. Они родились



в сложном процессе ассоциаций, воспоминаний и обязательно сочинительства. Думаю, он и сам не знал, как они появились, потому что изображенный художником человек — это и давно ушедший любимый друг, и он сам, Ливанов, очередной раз перевоплотившийся в какой-либо образ.

В этом чудесная тайна искусства. Андрей Ливанов походил на своих героев совсем не внешне, портретно, а скорее жаждой борьбы. Даже средства, которыми оперировал художник, рождались из борьбы, из сопротивления. Штрих его далек от ловкачества. А иные рисунки, кажется, и рисовал-то он как бы неловкой замерзшей рукой. И рисовал не то, что само как бы подготовилось к перечислению деталей, к прикосновению ловкого пера или кисти, а что-то третье — часто, например, слепя-



1. Иллюстрация. М. А. Шолохов. Они сражались за Родину. 1959
2. Партизанские тропы. Акварель. 1942



3

3. Шмуцтитул. А. Бек. Волоколамское шоссе. 1957

щий белый свет, активизирующий силуэт первого плана, вызывающий к напряженному смотрению, а еще снег, лежащий ровным слоем на твердой земле. Ливанов прикрывает ее рыхлым снегом, затягивает в оболочку болотца в густом лесу, а она, эта твердая земля, все равно чувствуется и не способна разрушиться и подчиниться иллюзии зеркального отражения.

Умение рисовать землю — одно из важных качеств Андрея Ливанова. Может быть поэтому его герои так крепко стоят на ногах. Человек и земля — главные герои художника. Сила их — в этом единстве, и потому людям не страшно оставаться в одиночестве.

О Ливанове совершенно необходимо говорить как о необычайно цельном человеке. Может быть, другого такого и не вспомню среди художников, в кругу которых я рос и воспитывался.

Ливанов не признавал никаких препятствий для высказывания принципиальных суждений об искусстве, никогда не отделяя искусство от его творца — художника. Если говорить о моральных качествах в их





4

единстве с творчеством, то лучшего примера, чем сам Ливанов, не найти. Его отличали постоянство и дружба, требовательность к молодому и талантливому, неприязнь к окольным путям, подчеркнутая прямолинейность в суждениях, наконец, беспредельная требовательность к себе.

Каждый художник оценивается через его способность внести что-то новое — до него не бывшее — в книгу.

У Андрея Ливанова какая-то особая любовь к раскрытому горизонту. Уже его рисунки партизанского края хочется рассматривать, как бы поворачиваясь вокруг своей оси и обозревая вокруг себя. Эта любовь к горизонтали стесняла художника, когда приходилось считаться с вертикальной формой самой книги.

Идея разворотов с иллюстрациями обрадовала Андрея Павловича возможностями по-новому решать книжное пространство. Конечно, сам способ рассматривания книги предполагал и остановки, и второй центр композиции. Но эта особенность, которая как-то породнила иллюстрацию с архитектурой и фресковой росписью по своим композиционным задачам, позволила художнику реализовать свой способ смотрения.



5

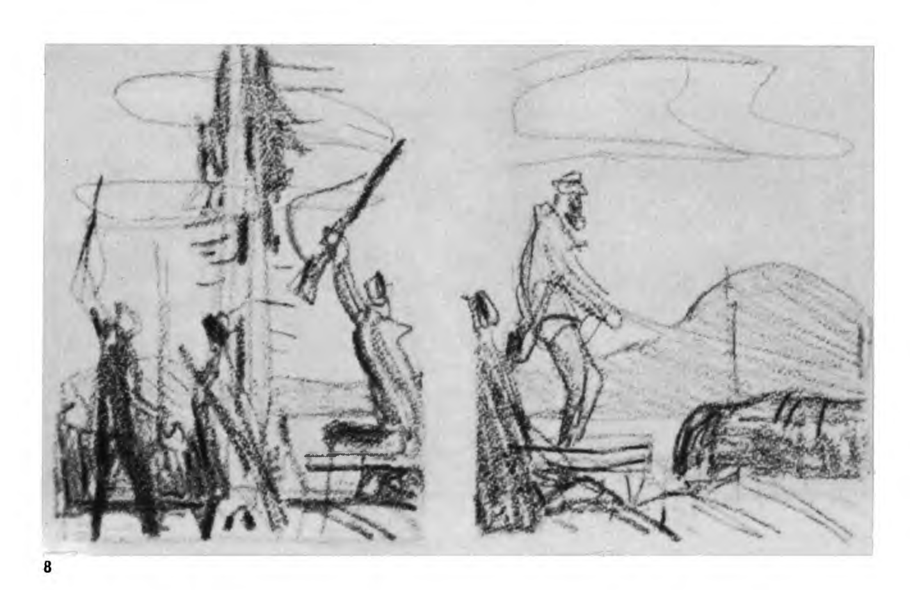


6

7



4. Иллюстрации. Д. Фурманов. Чапаев. 1959
5, 6, 7. Заставки. Сборник дагестанских рассказов. 1958



8



9

Перечисляя в памяти развороты Ливанова (которые есть почти в каждой его книге), хочется обратить внимание на то, как художник переходит через корешок обложки или стык страниц внутри книги. Здесь декоративная структура хорошо и закономерно сочетается с активным прорывом в пространство, всегда связанным с конкретным драматическим событием.

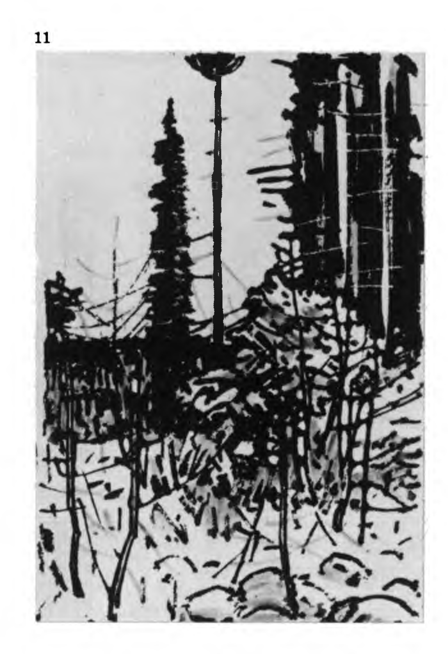
Интересно подчеркнуть, исходя из этого, волевые качества Андрея Ливанова как мастера композиции. Глаз зрителя подчиняется замыслу художника и не мечется по листу, повторно возвращаясь к второстепенным малозначащим деталям. Такое построение всегда органично, даже едва уловимо в своей конструктивной логике и поэтому никогда не надоедает.

Ливанов всегда верил, что подлинно поэтическое способно быть передано только через пластику и пространство. Цельность изображения вступает в органическую связь с литературным произведением, не растворяясь во «временно́й» природе его восприятия, а обогащая последнее

10



11



введением единовременных по передаче содержания и поэтических по состоянию иллюстраций.

Такой ход, без скидок на недопонимание изобразительного метода, требовательно воспитывает в читателе зрителя. А уже зритель будет непременно благодарен Андрею Павловичу за развитую способность приобщиться к «тайне» чувственного восприятия изображения.

Поскольку мы разговариваем сейчас о мастере книги, уместно отметить и еще одну особенность Ливанова — штрих в его рисунках.

Любовь к книге воспитывает и особое эстетическое отношение к ней как к вещи, целостному организму, в котором есть и неповторимая предметная ценность. Книгу хочется переворачивать в руках, поглаживать, открывать и закрывать на случайных страницах, обозревая различные развороты, страницы текста, иллюстрации. Эти элементы расположены в различных книгах по-разному. И в то же время они должны радовать неповторимостью пропорций у каждого отдельного художника.

Штрих Ливанова родился как бы из самой природы книжного набора. Художник по-особому значительно подчеркивает взаимоотношение горизонтального и вертикального штрихов. Глаз мягко переходит от строчки набора к горизонтальным штрихам на рисунке. Сложный ритм параллельных горизонтальных штрихов кистью соприкасается с несколькими вертикальными штрихами — и совершается чудо рождения рисунка.

Горизонталь — это бесконечное поле вспаханной земли или сеть сучков на сосне, или с добротностью плотника уложенные на крыше горбыли, а вертикаль — это или столб на заборе, или взрыв, или просто фигура человека, а сочетание их друг с другом создает образ.

Хочется особо остановиться на ритмическом строе рисунков Ливанова. Может быть, в нем больше всего и содержится волевое начало.

Его пространственная композиция всегда строит ритмический ряд, создает своеобразную группировку изобразительных элементов, в которой глаз, покорный воле художника, словно по ступенькам, следует в глубину. В этом чисто перспективном ряду возникает драматическая ситуация, диалог, взрыв конфликта, который, нарушая этот, как бы даже геометрический ряд, вдруг делается очень живым, правдивым, убедительным. Сказанное позволяет причислить Андрея Ливанова к мастерам пространственной композиции.



12

8. Эскиз иллюстрации. Вс. Иванов. Бронепоезд 14-69. 1964. Карандаш
9. Иллюстрация. Вс. Иванов. Бронепоезд 14-69. 1964
10. Форзац. П. Нилин. Жестокость. 1963
11. Иллюстрация. П. Нилин. Жестокость. 1963
12. Заставка. Н. Чуковский. Балтийское небо. 1958

Драматический конфликт в иллюстрациях Ливанова редко выступает на первый план, он как бы вырывается изнутри, преодолевая препятствия пространства. Так, у движущейся фигуры всегда есть запас движения и на нас, и от нас. Это чрезвычайно ценное качество, которым часто пренебрегают художники декоративного склада.

Я очень люблю наброски Ливанова. Потому что они не имеют ничего общего с обычным «собиранием материала». Внимание художника останавливает не просто любопытная деталь или ряд деталей, а особый строй пространства, в котором уже благодаря его закономерности и ритмической слаженности деталь может появиться и сама собой. Важна ритмическая завязка, острый силуэт, точный отсчет пространства. Интересное свойство, к которому нужно отнестись с особым вниманием, потому что им опровергаются многие принципы, из которых рождалось перечислительное, не окрыленное поэзией искусство.

Любят говорить, что «художник отбирает нужное, отбрасывая лишнее», как бы само собой подразумевая, что сначала этого лишнего должно быть достаточно много для того, чтобы потом выбирать. Мне кажется, что к методу Ливанова нужно отнестись с чрезвычайным вниманием потому, что для него поэтическое задание является первоосновой. Уже первый, как будто случайный набросок у него всегда композиционен, а скупые детали кажутся отобранными. Глаз зрителя сразу соприкасается с идеей, поэтическим состоянием, а домысливание вместе с художником дает настоящее наслаждение сотворчеством.

В самом деле, почему люди любят, лежа на земле, смотреть на небо, не есть ли в этом радость творчества? Ведь столько разнообразных картин возникает при этом у разных людей! Не должны ли художники считаться с такой особенностью? Мне поэтому так нравится форзац к книге П. Нилина «Жестокость», где Ливанов, как бы ставя препятствие из заросшей чащи леса, дает возможность читателю домысливать, постепенно переселяться в мир далеко, в тайге, живущих героев книги.

Андрей Ливанов никогда не предлагает короткой дороги для осознания смысла книги. Пойдя по пути, предложенному им, читатель, не торопясь, входит в мир художника и писателя и верит в него.

Ливанов хорошо понимает природу книги, в которой до содержания нужно пройти через супер, обложку, форзац, титул, фронтиспис, и как бы даже умышленно удлиняет этот и без того сложный путь. Но это только на пользу делу.

В этом отношении начало книги Д. Фурманова о Чапаеве при всей своей оригинальности может быть и не характерно для Ливанова — к такой обнаженной демонстрации героев он редко прибегал, скорее отодвигая их поглубже в книгу.

Хотелось бы обратить внимание на серию рисунков художника. Это легкие акварельные рисунки на темы партизанского края, сделанные в каком-то новом, не известном нам лирическом ключе. Расплавленный серебристый свет охватывает фигуры, края вибрируют, нигде нет свойственной Андрею Павловичу подчеркнутой жесткости силуэта.

Они живут и приоткрывают еще одну, нереализованную сторону таланта замечательного художника.

В заключение хочется сказать о том, что художник не только «трактователь», а, может быть, главным образом «сочувствователь» писателя, его друг, его современник. Наше жадное к стилевым переменам поколение часто недооценивает роли очевидца-современника и его специфических обязанностей быть точным и правдивым.

Иллюстрируя, допустим, Гоголя, можно не заглядывать в рисунки многих, даже очень талантливых наших предшественников, но вот без Агина и Федотова уже обойтись нельзя. Эти художники были современниками Гоголя.

Ливанов относится к категории художников, которые, иллюстрируя конкретного автора, делятся в то же время своими личными переживаниями, и поэтому часто боковая линия произведения вдруг становится очень привлекательной и выходит на центральное место. Общая картина событий становится шире, книга — богаче.

Таким образом, художник делается необходимым своему времени. Я верю, что будущее не забудет имени Андрея Ливанова.

В. Горяев

В. В. ЛЕБЕДЕВ
(1891—1967)



Народный художник РСФСР Владимир Васильевич Лебедев, скончавшийся в 1967 году после тяжелой болезни, прожил долгую, насыщенную творческим трудом жизнь. Наследие его громадно и разнообразно: он занимался и живописью, и плакатом, и станковой и книжной графикой. К сожалению, оно мало, отрывочно известно, плохо изучено искусствоведами и лишь отчасти вовлечено в общую картину развития советского изобразительного искусства. Нам предстоят открытия, которые позволят, наконец, увидеть этого выдающегося мастера целиком и достаточно ясно.

Лишь часть сделанного Лебедевым — его книжная графика — достаточно популярна и оценена, хотя бы в общих чертах, справедливо. Здесь его заслуги исключительны, одних их хватило бы для того чтобы занять в искусстве прочное и почетное место.

Заслуги эти не исчерпываются его собственным творчеством. Он сыграл большую организаторскую роль, которую можно уподобить роли его постоянного соратника по детской книге — С. Я. Маршака. Работа Лебедева в качестве художественного редактора оказалась истинной школой для многих талантливых художников следующего за ним поколения. В этом смысле он был педагогом, и понятие «школа Лебедева» — такое же законное, как школа Фаворского. Это была именно школа Лебедева, а не школа Тырсы, Ермолаевой, Конашевича, Лапшина, хотя каждый из названных художников вряд ли уступает ему в таланте и в многообразии его приложения.

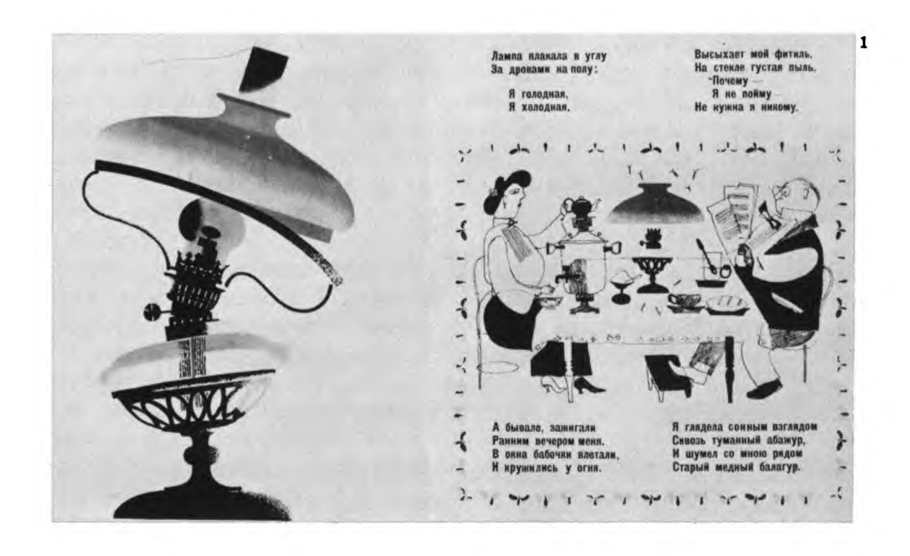
Но, конечно, прежде и более всего собственная творческая практика определила значение Лебедева. Работая в одном направлении со своими сверстниками, названными выше, он, может быть, нагляднее и острее всего сумел выразить то новое, которое вызревало в детской книге и прорвалось в первое революционное десятилетие. Его книги стали знаменем целого течения. Гибкий и восприимчивый талант Лебедева отлично усваивал идеи, носившиеся в воздухе насыщенной революционной эпохи, материализовал их и делал достоянием его продолжателей.

Он сравнительно быстро преодолел робкую подражательность ранних опытов в книжной графике и пришел к собственному графическому языку, который позволил ему с наибольшей убедительностью выразить мир новых мыслей и чувств. В его стиле утонченные средства, разрабатываемые современной живописью, органически слились с опытом «низменных искусств» — плаката, лубка, рекламы. С одной стороны, стиль Лебедева вызвал много подражаний, с другой — резкие нападки приверженцев «чистой графичности».

Путь Лебедева не был ни прост, ни прям.

В течение нескольких лет, в середине двадцатых годов, он создал свои классические иллюстрации: «Слоненок», «Цирк», «Мороженое», «Багаж», «Вчера и сегодня», «Как рубанок сделал рубанок» и другие. Влияние его все возрастало. Он искал все новые и новые пути, двигаясь

1



Лампа плакала в углу
За дровами на полу:

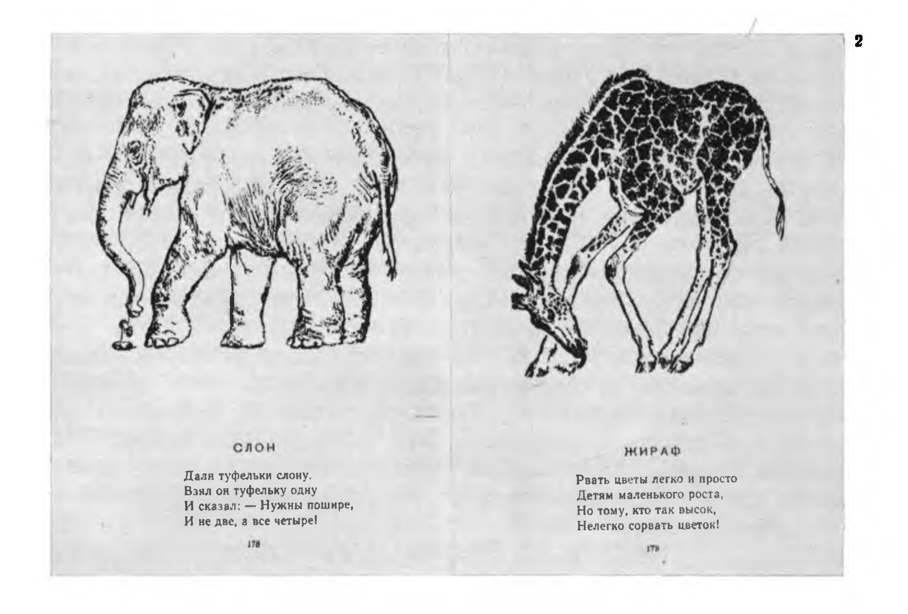
Я голодная,
Я холодная.

Высыхает мой фитиль.
На стекле густая пыль.
Почему —
Я не пойму —
Не нужна я никому.

А бывало, зажигали
Ранним вечером меня.
В окна бабочки влетали,
И кружились у огня.

Я глядела сонным взглядом
Сквозь туманный абажур,
И шумел со мною рядом
Старый медный балагур.

2



СЛОН

Дали туфельки слону.
Взял он туфельку одну
И сказал: — Нужны пошире,
И не две, а все четыре!

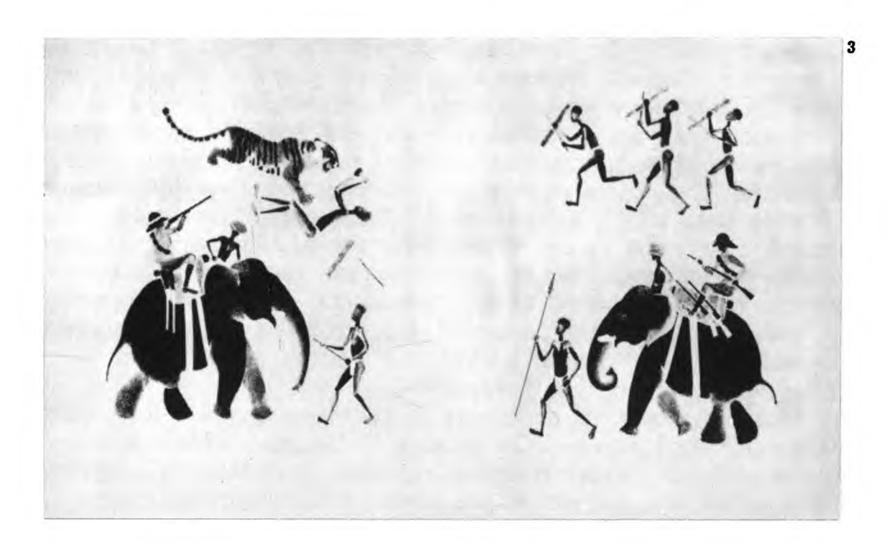
178

ЖИРАФ

Рвать цветы легко и просто
Детям маленького роста,
Но тому, кто так высок,
Нелегко сорвать цветок!

179

3



1. **Разворот. С. Маршак и В. Лебедев. Вчера и сегодня. Л., «Радуга», 1925**
2. **Разворот. Слон. Жираф. С. Маршак. Сказки, песни, загадки. М., 1960**
3. **Разворот. В. В. Лебедев. Охота. Л-д, 1968**
4. **Иллюстрация. Усатый-полосатый. С. Маршак. Сказки, песни, загадки. М., 1960**

4



к открытой живописности, внося в свой труд элементы свободной импровизационности, ставя перед собой все усложняющиеся задачи.

К сожалению, крайне резкая и не всегда справедливая критика, которой Лебедев подвергся в первой половине тридцатых годов, оказала неблагоприятное воздействие на его дальнейшую судьбу. В его искусстве появился отпечаток определенной компромиссности, желания примирить некоторые свои формальные открытия с нормами упрощенно понятой «реалистичности». От этой компромиссности он не мог отойти до самого конца жизни. Но даже оставаясь на этих позициях, Лебедев продолжал создавать произведения высокого художественного уровня, встречавшие неизменное признание и читателей и специалистов, такие, как «Двенадцать месяцев», «Разноцветная книга», «Три медведя» и его последнее детище — сборник стихов, созданный совместно с С. Маршаком и увидевший свет уже после смерти художника.

Заслуги Лебедева в оформлении детской книги уже оценены исследователями. Он остро ощутил новизну тех эстетических идеалов, которые рождала новая революционная эпоха, и сумел выразить их в специфических условиях детской книги. Он разработал совершенно новый тип издания, сознательно противопоставляя его лучшим достижениям дореволюционной книжной графики для детей с ее декоративизмом и отрешенностью от реальности, внеся в нее внимание к реальному миру с его интересами. В своем новаторстве он опирался на новаторство советской детской литературы, и его искусство сохраняет живое ощущение этой плодотворной связи.

Все сказанное выше о художнике уже достаточно общепризнано, и здесь лишь надо подчеркнуть, что заслуги его выходят за пределы профессиональных интересов одной только книжной графики.

В творчестве Лебедева выразилась принципиальная особенность современного этапа развития искусства, начавшегося еще несколько десятилетий назад и не закончившегося по сию пору. Это процесс интеграции, в котором старые перегородки пространственных искусств оказались тесны для новых явлений. Живопись вторгалась в графику, а графика — в живопись. Книжная графика Лебедева выросла из его знаменитых «Окон РОСТА», а те — из его живописных опытов, и их невозможно отделить друг от друга.

Борьба Лебедева с традициями мирискуснической графики не была борьбой «за пятно против линии», а эпизодом борьбы за развитие новой, пространственно-живописной в противовес старой, «графической» концепции, за преодоление разрыва между пространственным и плоскостным, изобразительным и декоративным началами, к которому закономерно пришла мирискусническая графика.

Достижения подлинного большого мастера даже в какой-то, самой узкой сфере, всегда имеют значение неизмеримо более широкое и выражают в себе большие движения эпохи. В этом урок творчества Лебедева и залог его ценности для нас.

Э. Кузнецов

Л. А. КРАВЧЕНКО
(1911—1967)



Когда художник уходит из жизни, созданные им произведения приобретают новое бытие: открываются их значение, присущие только им свойства, наконец, определяется их место в истории современного искусства.

Художника Лину Алексеевну Кравченко мы потеряли в 1967 году, и творческий ее вклад ждет теперь своего исследователя и автора монографии.

Л. А. Кравченко родилась в Саратове, 23 марта 1911 года. Образование получила в Московском художественном институте, окончив его в 1941 году по графическому факультету.

Все, кто любит книгу, знают Л. Кравченко как гравера-иллюстратора. Гравировать она училась не только в институте, но и дома — у одного из корифеев современной гравюры на дереве, своего отца Алексея Ильича Кравченко.

В 1950—1960 годы мы встречаем имя Лины Кравченко среди художников, посвятивших свой труд иллюстрированию и оформлению книги. С 1951 года она становится постоянной участницей московских выставок художников книги. Среди работ Лины Алексеевны, экспонировавшихся на выставках и опубликованных в книгах, особенно запомнились иллюстрации к роману Зигмунда Винтера «Магистр Кампанус» (1953), к «Рассказам» Лу Синя (1954), к «Селестине» Фернандо де Рохаса (1958), «Избранным произведениям» Адама Мицкевича (1959) и Э. Т. А. Гофмана (1962), к комедиям Менандра (1963), к произведениям Шекспира и Бертольда Брехта (1964), а также красивые декоративные обложки к «Югославским народным песням» (1956), к «Ситти Нурбая» Мараха Русли (1961) и ко многим другим изданиям Гослитиздата и Музгиза.

Л. А. Кравченко проиллюстрировала и оформила более ста книг в крупных издательствах Москвы, в основном в Гослитиздате, всегда внимательно присматривающегося к талантливой молодежи и доверяющего ей серьезные книги.

В работах Лины Кравченко для книги есть гравюры, которые смело можно поставить в ряд с подлинными достижениями советской книжной гравюры этих лет.

Если пристально и неспешно всматриваться в лучшие листы ее гравюр-иллюстраций, посвященных самым различным эпохам, самым разнообразным авторам, контрастным в своих темах, литературном языке, стилевых приемах, поражает изобретательность композиции художника, безошибочное чувство времени, к которому относится литературное произведение, психологическая наполненность и неповторимость создаваемых ею образов, насыщенность даже любой заставки-миниатюры сюжетом, событиями, динамикой, психологической четкостью ситуаций, в которую поставлены герои.



1



2

Почему в свое время мы все же недостаточно оценили заставки к «Селестине» Фернандо де Рохаса и ее оформление, привлекающие экспрессией, свободным владением позицией, жестом и мимикой каждой фигуры, основанным на отличном владении рисунком. Эти маленькие жанровые композиции объединяет единство ритма, не мертвящего и не останавливающего естественные процессы жизни, а трепетного, изменчивого, динамичного.

Увлеченное «вхождение в образ», если употребить сценический термин, — главный принцип в творчестве Л. Кравченко, к какому бы литературному произведению она ни обращалась, к какой бы эпохе ни призывала ее работа над очередной книгой. В то же время она оберегала свой гравюрный язык.

Художница могла создать полные дерзкого юмора, неожиданно острых положений, пронизанные народным духом античности иллюстрации к книге комедий Менандра, ставшей, как и «Селестина», одной из лучших книг этого времени, могла понять фантастическую, тревожную, устрашающую и веселую романтику Э. Т. А. Гофмана и скомпоновать сложные эпические иллюстрации к таким историческим романам, как «Фараон» Б. Пруса или «Магистр Кампанус» З. Винтера, где она строила массовые сцены, хотя и не жертвовала ради них психологической выразительностью героя.

Лину Алексеевну Кравченко привлекала литература социалистических стран, главным образом классика. Ею проиллюстрированы и оформлены многие произведения польской, болгарской, чешской, югославской литературы. Отличительная особенность лучших из этих работ — способность художника глубоко проникать в духовную культуру народа, понять национальное своеобразие его истории, характеров героев, традиций, быта.

С творческой радостью работала она над сериями гравюр к произведениям А. Мицкевича, к сборнику польских новелл, к избранным рас-

3

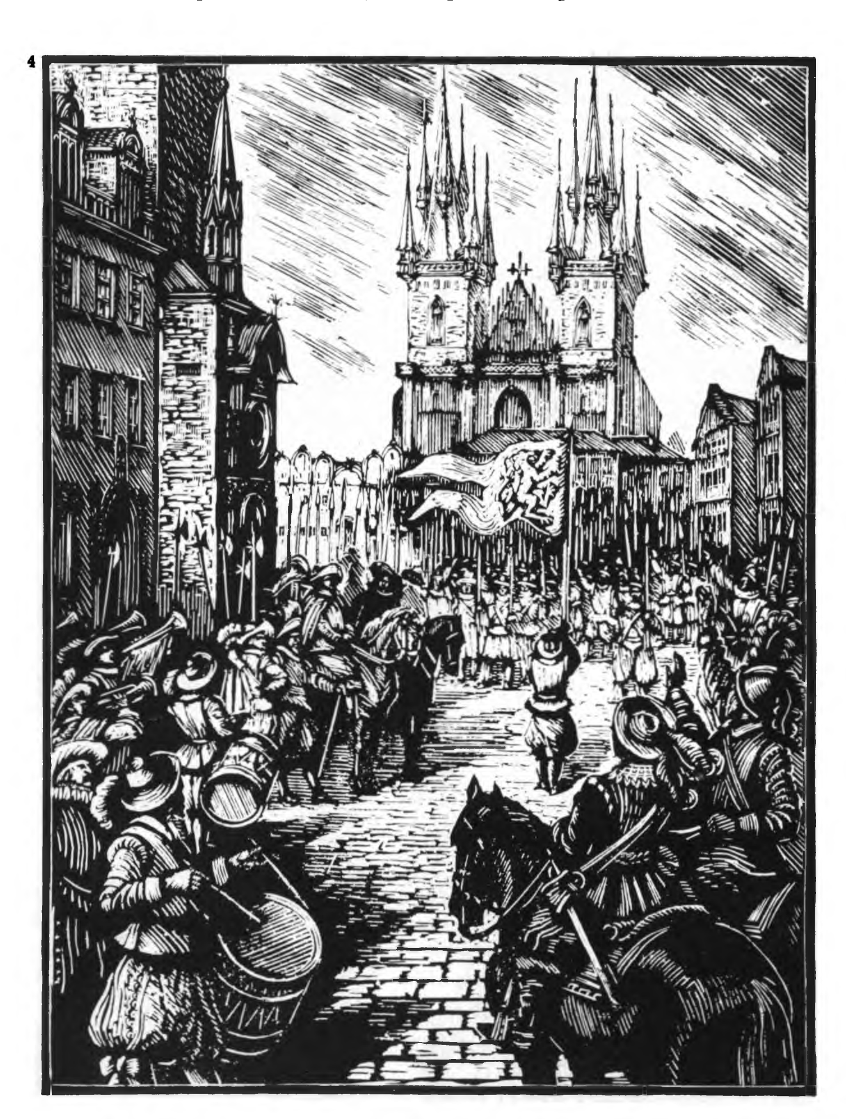


сказам М. Конопницкой и Ф. Богушевича. Тяготы крестьянской жизни в старой панской Польше нашли реалистическое, эмоциональное воплощение в гравюрах Л. Кравченко.

Иллюстрируя болгарских поэтов, она сумела увидеть в их стихах и героику национальной борьбы, и поэтичность природы, и шумное веселье народного праздника.

Обращаясь к советской поэзии, художница выбрала лирические стихи Веры Инбер «Книга и сердце» (1960), которые сопровождают тонкие,

4



1. Заставка. М. Конопницкая. Избранное. М., Гослитиздат, 1950
2. Заставка. М. Конопницкая. Избранное. М., Гослитиздат, 1950
3. Заставка. Польская новелла. М., Гослитиздат, 1949
4. Иллюстрация. З. Винтер. Магистр Кампанус. М., Гослитиздат, 1953

органически слитые с текстом произведения поэтические иллюстрации-гравюры.

Мне посчастливилось близко знать Лину Кравченко и работать вместе с ней. Она была неутомимой труженицей. Добросовестность, с которой художница готовилась к каждой новой работе, достойна глубокого уважения. Чтение и перечитывание авторского текста, бесконечные раздумья и сомненья, бесчисленные композиционные поиски, наброски с натуры предшествовали началу работы на досках. Очень часто возникали варианты уже вырезанных на доске сюжетов. Я хорошо помню, как серьезно она изучала культуру и искусство Древнего Египта, прежде чем приступить к иллюстрированию «Фараона» Б. Пруса, или с утра


Фернандо де Рохас
СЕЛЕСТИНА

5



Выводятся в трагикомедии следующие лица






6



7



8

до ночи просиживала над старинными фолиантами, готовясь к работе над «Магистром Кампанусом» З. Винтера.

Большинство книжных работ художницы выполнено в технике гравюры на дереве, но она много работала и в технике линогравюры, особенно в последние годы жизни. Хочется заметить, что, будучи прилежной и верной ученицей А. И. Кравченко, постоянно возвращавшейся к богатому наследию отца, она не стала его подражательницей. В зрелых работах 60-х годов, таких, например, как иллюстрации к «Избранным произведениям» Э. Т. А. Гофмана (которого так блестяще интерпретировал в 20-х годах Алексей Ильич), Лина Кравченко предстает перед нами как совершенно самостоятельная индивидуальность.



9



10

5. Обложка. М., Гослитиздат, 1959
6. Гравюра. Ф. де Рохас. Селестина. М., Гослитиздат, 1959
7, 8. Иллюстрации. Менандр. Комедии. Герод. Мимиамбы. М., Гослитиздат, 1964
9. Иллюстрация. А. Мицкевич. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1955
10. Иллюстрация. Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1962

В иллюстрациях к комедиям Менандра она полностью проявила свое полнокровное, реалистическое восприятие жизни и показала себя зрелым мастером.

Была она участницей всех больших всесоюзных выставок книги и графики. Работы ее экспонировались не только в Москве, Ленинграде, Таллине и других городах Советского Союза, но и за рубежом. Достаточно назвать выставку советской книжной графики в Париже (1956), обе международные выставки книжного искусства и графики в Лейпциге (1959 и 1965), выставку московской книжной графики в Брно (Чехословакия) в 1963—1964 годах.

Л. А. Кравченко была столь же самоотверженной и в общественной деятельности в МОСХе — избиралась на протяжении многих лет в члены бюро подсекции художников книги, была членом экспозиционных комиссий и составителем каталогов выставок московских художников книги, работала в социально-бытовом секторе и т. п. Хочется особо подчеркнуть, что она всегда трудилась не щадя себя, касалось ли это ее

художественного творчества, устройства выставок или общественной помощи товарищам-художникам.

В конце 50-х — начале 60-х годов ей удалось совершить несколько интересных путешествий: в 1958 году — в Китай, в 1959 — вокруг Европы на теплоходе (Константинополь, Афины, Рим, Париж, Антверпен), в 1961 — во Францию и, наконец, в 1962 — в Гвинею и Мали. Зарисовки и впечатления, накопленные в результате этих путешествий, оставили свой след в творчестве последних лет — в гравюрах, эстампах и рисунках, но, к сожалению, многое из задуманного Лина Алексеевна так и не успела осуществить.

Лина Алексеевна Кравченко была очень требовательным к себе художником, внесшим заметный вклад в отечественную книжную культуру, прекрасным, отзывчивым человеком и верным товарищем и другом.

В. Лазурский

И. И. БЕКЕТОВ
(1906—1968)



Иван Бекетов родился в 1906 году в Рыбинске, в семье столяра-краснодеревщика железнодорожных мастерских. До 1919 года учился в четырехклассном училище, немного — в коммерческом, затем — в девятилетке. В семнадцать лет уже работал. Тринадцати лет Ваня поступил в изостудию Пролеткульта. К двадцати годам он — член горкома профсоюза Рабиса и член правления рыбинского Пролеткульта.

Я знал его еще по рабфаку искусств, куда он поступил в 1926 году. За три года упорной работы проходили курс десятилетки, за дополнительный год получали специальную подготовку на отделениях ИЗО, МУЗО, ЛИТО и ТЕО, необходимую для поступления в вуз.

На рабфаке не было студента моложе восемнадцати лет, а многим было за тридцать пять. Одни из них до учебы уже работали в городе или деревне, другие пришли из рядов Красной Армии, многие активно способствовали становлению Советской власти.

Занимались с 9 часов утра до 11 ночи в классах и лабораториях, оборудованных самодельными дощатыми столами, длинными скамьями. Выполняли домашние задания в библиотеке-читальне. Вечерами рисовали сверх учебной программы. Часто собирались в клубе, где устраивались встречи с актерами, художниками. Побывал у нас и Луначарский.

На рабфаке Ваня Бекетов (в длинной солдатской шинели — типичный рабфаковец) готовился к учебе во ВХУТЕМАСе — он мечтал стать художником. Учился упорно, настойчиво. Приобщался к кипучей жизни московской художественной общественности тех лет: посещал музеи, выставки художников, доклады, диспуты, выступления Маяковского, Мейерхольда и др.

В 1930 году Бекетов стал студентом издательского факультета Полиграфического института, где в это время сосредоточилась подготовка издательских кадров, в том числе художников графиков-оригиналистов, как их тогда называли. В институте под руководством В. А. Фаворского Иван Бекетов овладевал специальностью художника книги. Довольно сложная теория курса давалась без затруднений, творческие учебные задания он выполнял также хорошо. Однако в конце учебы сказалась одна из особенностей его характера, от которой он не мог освободиться в течение всей жизни, — неумение рассчитать время. Не удалось подготовить к сроку дипломную работу, которую он так и не защитил.

Закончив в 1935 году институт, Бекетов работал художником в издательствах.

Пришли суровые годы Великой Отечественной войны. В августе 1941 года он был мобилизован и после ранения в бою под Гжатском нес службу в системе фронтового госпитального обслуживания. Но и на фронте он художник: кукольник в театре агитбригады, плакатист, много рисует с натуры.

Демобилизовавшись в 1945 году, Иван Бекетов на долгие годы вернулся к искусству книги, иллюстрируя и оформляя ее.



1



2



3

Он сотрудничал в журналах «Наши достижения» и «30 дней», но главной его работой была книга. Бекетов оформил многие детские книжки — «Сказки о животных» (1937), «Сказка Олешки-золотые руки», хорал «Для самых маленьких» (1938), «Сказки для маленьких» Кипниса (1939), «Принцесса-горошина» Ш. Нодье (1946) и др.

Художник много работал над антологиями. В 1946 году вышла «Антология таджикской поэзии», в 1952 году — «Антология венгерской поэзии», в 1954 году — «Антология болгарской поэзии», — все они были оформлены И. Бекетовым.

Трудно перечислить все книги, над которыми работал Бекетов. Это и «Русские народные сказки» (1956), и «Энеида» П. Котляревского (1961), и многие другие. Но уже указанные здесь произведения — свидетельство серьезного и самобытного вклада художника в искусство оформления советской книги.

4



1. Обложка. 1957
2. Титульный лист. 1947
3. Титульный лист. 1955
4. Форзац. И. П. Котляревский. Энеида. М., Гослитиздат, 1961
5. Орнамент. Из архива художника
6. Заставка. И. П. Котляревский. Энеида. М., Гослитиздат, 1961



5

Иван Иванович Бекетов был участником ряда художественных выставок в нашей стране и за рубежом — в Париже и Лейпциге; его работы отмечались в печати.

Заинтересовавшись народным орнаментом, Бекетов стал специалистом в этой области. Много занимаясь исследованиями, художник оставил рукопись по «Теории русского орнамента» и довольно объемную картотеку.

Работа Бекетова над орнаментом поучительна. Он был воспитан В. А. Фаворским понимать искусство как поэтически образное осознание мира и находить материальную пластическую форму его выражения. Поэтому его орнамент, почти лишенный предметно-натуральных форм, воспринимается и представляется нам не как геометрическая схема, а как нечто живое, обладающее характером, особым «духом» (национальным и индивидуальным своеобразием). Его орнамент компонуется не как приложенное к странице украшение, а как деталь органически целого — художественно оформленной книги.

6



И, как это нередко случается, жизнь художника, заполненная творчеством, оказалась неустроенной, полной лишений и неудобств — было трудно с жильем, туго материально. Работал он медленно, трудно, требовательно к себе. Долго вынашивал замысел, долго трудился над оригиналом, поправляя, варьируя, а у издательства — сроки, план, темпы, обязательства. Отсюда его житейские затруднения. Но не было в нем психологической неуравновешенности, а были достоинство русского рабочего, какая-то внутренняя улыбчивость, юмор и грустинка, чистая и светлая.

Много лет мы встречались, но ни разу не слышал я от него жалобы на свои неудачи, затруднения, никогда и никого он не считал виновником своих промахов. Художник легко сходился и много общался с разными людьми. Но любил и уединиться, сосредоточиться на новой книге, на неизвестной ему системе взглядов, чтобы затем выразить свои мысли на бумаге (кое-что он напечатал).

Последние 15 лет И. И. Бекетов увлекался рисунком с натуры. Когда отпускала болезнь, упорно и серьезно рисовал обнаженную модель, натюрморты, и не для заказанных композиций, а для себя, для совершенствования своей художественной культуры и мастерства.

Бекетов был очень способный художник — вдумчивый, искренний, правдивый и требовательный. В его работе над книгой многое идет от народного искусства: ясность мысли, простота, массивная пластичность, отсутствие внешнего артистизма и схематизма.

Иван Иванович Бекетов умер в 1968 году — через два года после своего шестидесятилетия. Юбилей не отмечался — художник болел.

Уйдя из жизни, художник Бекетов остался в книгах и в нашей памяти. И эту память о нем нужно закрепить публикацией исследования его творческого опыта, его рукописей, его художественного наследия, он это заслужил всей своей жизнью.

Г. А. Кравцов



о книгах

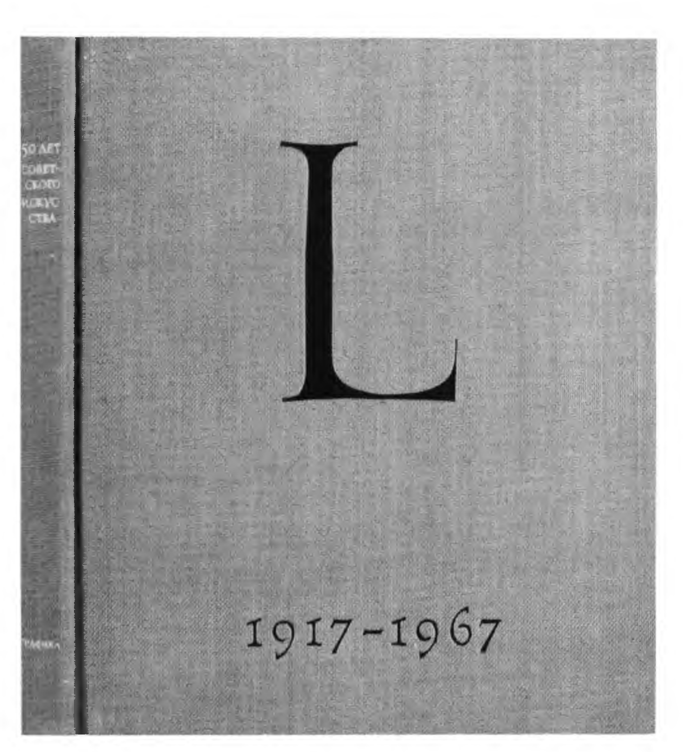
НЕПОЛНЫЙ ИТОГ

В юбилейный год принято подводить итоги. Круглая дата заставляет оглянуться на сделанное. Но подведение итогов в искусстве — дело непростое и деликатное. Результат здесь больше, чем где бы то ни было, зависит не только от того, что в самом деле сделано, но и от нашей способности оценить это сделанное, выделить существенное и ценное, расставить акценты.

Задача выбора становится едва ли не главной, когда речь идет об итогах развития такого подвижного и многообразного искусства, как графика. Выбрать из необъятного моря накопившихся за полвека графических листов самые характерные для времени, для ведущих художников, самые непреходящие и ценные, самые... От того, какие «самые» будут поставлены во главу угла, может измениться, и очень существенно, сам характер собираемого альбома.

Как же увидели путь советской графики составители альбома «50 лет советского искусства»? (М., «Советский художник», 1967. Отв. редакторы В. А. Серов и Б. В. Иогансон. Вступ. ст. Н. И. Шантыко. Авторы-сост. Н. И. Шантыко и В. М. Макаревич, ред. А. Купецян. Худ. редакторы Ю. Васильев, О. Розенблатт, оформление В. Лазурского. Макет Д. Таланова, В. Макаревич, Н. Шантыко.)

История нашей графики показана здесь конкретно и наглядно — в произведениях. Более чем пятьсот работ было выбрано, конечно, из в десятки (может быть — в сотни) раз большего числа просмотренных. И нет вещи, о которой можно было бы твердо



сказать, что она не нужна здесь, что ей нет места в истории советской графики. А если чего-то не хватает, то ведь добавлять можно лишь за счет других, тоже чем-то характерных и важных работ. И анализируя выбор, следует идти не от отдельных включенных или не включенных в альбом произведений, а от его общих критериев, от поставленной составителями задачи.

К сожалению, краткая вступительная статья альбома не проливает света на общую идею отбора, не помогает разобраться в построении альбома.

Составители не дают к нему никакого явного ключа. Громадный том не имеет внутренних членений, весь пятидесятилетний путь графики представлен как единое целое, не поделен ни хронологически, ни по видам или жанрам этого искусства.

Такая структура, естественно, затрудняет не только анализ, но и просто пользование альбомом.

Однако в ней можно усмотреть определенную идею: альбом посвящен, значит, не истории советской графики и не ее разновидностям, а ее высшим достижениям, лучшим, вне зависимости от жанра или времени создания, непреходящим ценностям, которые она накопила. Этим можно объяснить и отсутствие многого, что играло свою роль в истории советской графики, но не перешло за рубеж того или иного периода, не осталось в числе шедевров...

Но, листая альбом, то и дело отмечаешь вещи средние, явно не отвечающие такому высокому критерию. Стремление к показу всех периодов, различных видов и жан-

ров графики явно спорит с установкой на показ только советской «классики».

Значит, это все же история? Ведь альбом начинают произведения первых лет Советской власти, а заканчивают недавние, еще «не отлежавшиеся» работы. Но внутри нет не только хронологического членения, но и четкой хронологической последовательности. Листы 20-х годов то и дело сталкиваются на разворотах с работами 30-х, силуэт Лермонтова работы Н. Ильина (1947) оказался соседом иллюстраций М. Добужинского к «Белым ночам» (1922).

Еще существеннее явно неравное внимание составителей ко многим важным явлениям нашего графического искусства. Так, книжной гравюре «повезло» — она показана очень широко и щедро (московская — полнее, чем ленинградская). Обильно приведены и тоновые иллюстрации, характерные для 40-х — начала 50-х годов. Но конструктивистская книга показана лишь одной обложкой А. Родченко и титульным разворотом С. Телингатера. Составители сочли возможным обойтись даже без классических работ Л. Лисицкого (не говоря уже о В. Степановой, А. Гане и др.).

Неисторично показана и знаменитая «школа Лебедева», с которой связаны становление и высокие достижения советской детской иллюстрации. Она смещена во времени. В. Лебедев (если говорить о книжных работах) представлен лишь относительно поздними вещами (с начала 30-х годов). Ни одна из его уже классических детских книжек 20-х годов — «Слоненок», «Мороженое», «Цирк» и другие — сюда не попала. Послевоенными работами показаны и ученики и последователи Лебедева — Е. Чарушин, Ю. Васнецов. Лишь одна ранняя работа В. Курдова помещена в альбоме, причем раньше, чем сам Лебедев. Н. Лапшин представлен также одной станковой работой, В. Ермолаева, как и многие другие «лебедевцы», отсутствует вовсе...

Нет в альбоме и столь характерных для книги 30-х годов воздушных перовых рисунков художников из группы «13» (Н. Кузьмин и Т. Маврина тоже представлены лишь своими послевоенными работами, уже совершенно иными по характеру). Нет и важных для становления стиля советской книги в 30-х годах орнаментальных и шрифтовых работ И. Рерберга, Я. Егорова и др.

Вообще графика понимается составителями альбома (хотя прямо это нигде не сказано) очень узко — только в своей непосредственно изобразительной части. Шрифт, орнамент — собственно книжные элементы графического искусства — попадают сюда лишь попутно и между прочим, сопровождая то или иное изображение на обложке или титульном развороте. Зато целиком выдержанные в приемах станковой живописи иллюстрации живописца В. Серова представлены четырьмя цветными полосными репродукциями.

Односторонне показан в альбоме и послевоенный период — в большой степени работами тех художников, которые сформировались и успели проявить себя много раньше. Поэтому новые тенденции, характерные для конца 50-х — 60-х годов, еле намечены, заслоняются работами, выдержанными в традициях предшествующего этапа. Даже размещение иллюстраций затушевывает происшедшие за этот срок перемены — произведения 40-, 50- и 60-х годов показаны вперемежку, а выбор делает их порой и вправду неразличимыми.

Верные слова вступления о широком притоке молодых сил в советскую книжную графику не очень-то подкрепляются страницами альбома, в котором отсутствуют работы М. Клячко, Л. Збарского, Ю. Красного и других художников, знаменовавшие поворот от тенденций станковизма в книге к более живому, эмоциональному, подвижному, к более книжному языку. А среди немногих сравнительно молодых художников, включенных в обзор, предпочтение явно отдается тем, кто прямо продолжал традиции предшествующего периода.

Так, к сожалению, на содержании альбома отразилась тенденция к одностороннему, узкому пониманию реализма в графике (и в том числе — в книжной графике), которая целиком переносит на нее приемы и средства живописи.

Ю. Герчук

«ГРАФИКА ПИКАССО»

К числу лучших книг по изобразительному искусству, вышедших в 1967 году, безусловно, относится альбом «Графика Пикассо» (М., «Искусство». Авторы очерков о жизни и творчестве Пикассо — И. Г. Эренбург и М. В. Алпатов. Художник и автор макета Л. Штайнмец.)

Перед коллективом авторов и издательских работников стояла нелегкая задача — представить на страницах одного издания такой разнохарактерный и активно воздействующий на зрителя материал, как графика Пикассо. Трудность усугублялась еще и тем, что в таком объеме рисунки Пикассо воспроизводятся у нас впервые, так что хотелось осветить все стороны его графического мастерства.

«Графика Пикассо» — альбом (в нем помещено около полутораста черно-белых и цветных репродукций), сопровождаемый вступительным текстом и аннотациями к каждому из воспроизведенных рисунков.

Издание представляет большой интерес как для широких кругов любителей искусства, так и для специалистов. Составителем была проделана огромная и тщательная работа по систематизации и отбору рисунков Пикассо, число которых, как известно, очень велико. С этой работой он справился весьма успешно. Перед читателем, или, вернее, зрителем, Пикассо предстает как величайший мастер реалистического рисунка. Блестящая традиция античной и классической европейской графики воплощена в его работах.

Но альбом «Графика Пикассо» имеет не только чисто познавательное, искусствоведческое значение. Он интересен и как книга, как издание. Предметом этой небольшой статьи будет именно этот аспект, анализ конструкции альбома, его макета и решения художественного оформления.

Главным и быть может решающим достоинством альбома является продуманность всего издания. Искусствоведческая концепция, лежащая в основе подбора иллюстративного материала, нашла свое зрительное воплощение в макете. Контакт составителя и автора макета оказался чрезвычайно плодотворным. В смене поддерживающих и развивающих друг друга разворотов читатель видит живую логику развития творчества художника.

Благоприятное впечатление производит и формат книги, достаточно большой и хорошей пропорции, и ее оформление. В этом большая заслуга художника. Книга с первого взгляда кажется благородной и нарядной. Даже не прочтя названия — «Графика Пикассо», читатель это видит воочию. Суперобложка представляет собой репродукцию одного из рисунков мастера, где название дано только одной тактичной наборной шрифтовой строчкой. Рисунок — черный тонкий штрих на белом фоне. Белый цвет чрезмерно распространен в решениях художественного оформления, но здесь он оправдан в высшей степени, ибо рисунок в нашем образном представлении и есть черная линия на белой бумаге.

Читатель сразу, еще не раскрывая книгу, получит информацию и о предмете предложенного исследования и о том художественном ключе, в котором решено издание.



Основная задача авторов — предельно бережная экспозиция рисунков Пикассо; ей подчинены все элементы книги. Переплет, как бы продолжая идею супера, тоже белый и тоже со штрихом, но черный рисунок сидящей женщины заменен здесь красной строчкой подписи Пикассо.

Минуя серый тонированный форзац, еще более подчеркивающий предыдущую и последующую белизну, читатель раскрывает хорошо организованный титульный разворот, где использован рисунок Пикассо «Художник и модель», и снова его подпись. Титул расширяет наше представление о предмете книги. Выбор конкретного, данного рисунка безошибочен как по смыслу, так и по художественным особенностям, ритму, абрису, свету. Титул, красивый сам по себе, удачен еще и тем, что неразрывно связан с суперобложкой и переплетом. Это стилистическое единство дает книге, запоминающийся и верный образ.

Следующие развороты — шмуцтитул с маленьким рисунком из серии «Лицо мира» и разворот с портретом Пикассо — являются дальнейшим, хотя и видоизмененным развитием темы.

Рассматривая книгу далее, нельзя не отметить красивые развороты статьи с удачно подобранными и хорошо поставленными рисунками. Здесь достигнуто ясное и благородное по композиции решение. Жаль только, что набор слишком плотный и черный; хотелось бы, чтобы полоса была более светлой.

Главной частью книги является собственно альбом. Автор макета, видимо, боясь ослабить эмоциональную силу рисунков Пикассо, максимально увеличил размер каждой репродукции. Этот принцип, во многом справедливый, таил в себе и ряд опасностей. Он во многом нарушил ту светлую архитектонику, которая так импонировала нам в первой части книги. Альбом красив, но перегружен; ему не хватает белизны, быть может полей?

Рисунки Пикассо подобны веществу в «белых карликах», они предельно насыщены. Эту особенную концентрацию художественной плоти пикассовской графики надо было принять во внимание при решении общих принципов макета. Автор макета, к сожалению, этого не учел или не почувствовал, и досадный просчет дает себя знать — рисункам в альбоме тесно.

Но предъявив автору макета главный упрек, сразу же хочется выразить и признательность за тонкое и продуманное решение разворотов. На каждой полосе расположено по одному рисунку, и, как правило, вещи подобраны так, что сопоставление взаимно их обогащает, дает зрителю возможность по контрасту или по аналогии лучше и глубже понять каждый из них.

В разбивке материала на развороты, безусловно, сказалась плодотворная совместная работа искусствоведа и художника. Но если сочетание рисунков по разворотам проникнуто единой концепцией и сделано с тонким вкусом, то композиционное место репродукций в развороте выполнено с разной степенью удачи.

Обычно репродукции ориентированы по верхнему и наружному краю изобразительного поля со свободным расстоянием у корешка книги. Этому достаточно гармоничному принципу противоречит диагональная композиция, кажущаяся несколько архаичной. Она вносит в книгу ненужную принудительную динамику, не снимая при этом в ряде случаев неприятной стыковки рисунков.

Многочисленны нарушения масштабности при сочетании в пределах разворота горизонтальной и вертикальной репродукций, при этом, как правило, вертикальная забивает лежачую. Не очень понятно введение вылетных репродукций. Так выделяются то детали, кстати сказать, очень интересные, то целые листы.

И еще раз пролистав книгу, еще раз насладившись красотой рисунков, оттененных умело подобранной парой, невольно пожалеешь об отсутствии «воздуха», о нехватке белого пространства и пожелаешь большего спокойствия и единообразия композиционного решения макета. На наш взгляд, при этих условиях многообразие и интеллектуальность сопоставления самих рисунков только бы выиграли.

Книгу завершают очень интересные, по существу и по макетному решению, комментарии. В некоторой степени их можно считать образцовыми. Рисунок этих страниц очень красив, хотя все сведения расположены с учетом удобства пользования материалом, справочным по своему характеру.

«Графика Пикассо» — прекрасный пример современных тенденций в издании книг по искусству. Стремление подчеркнуть художественную выразительность репродуцируемых произведений сочетается с уважением к тексту и умением удобно и эстетически преподнести его читателю.

М. Климова

«ЛИТОВСКАЯ ГРАФИКА 1964—1965». «КНИГА И ХУДОЖНИК»

Каждое издание имеет свое лицо, и как в толпе людей мелькнут иногда черты, которые запечатлеются в памяти надолго, так и среди книг вдруг увидишь ту, которая привлечет внимание и уже никогда не забудется. К числу таких книг можно отнести и издания, выпущенные литовским издательством «Вага».

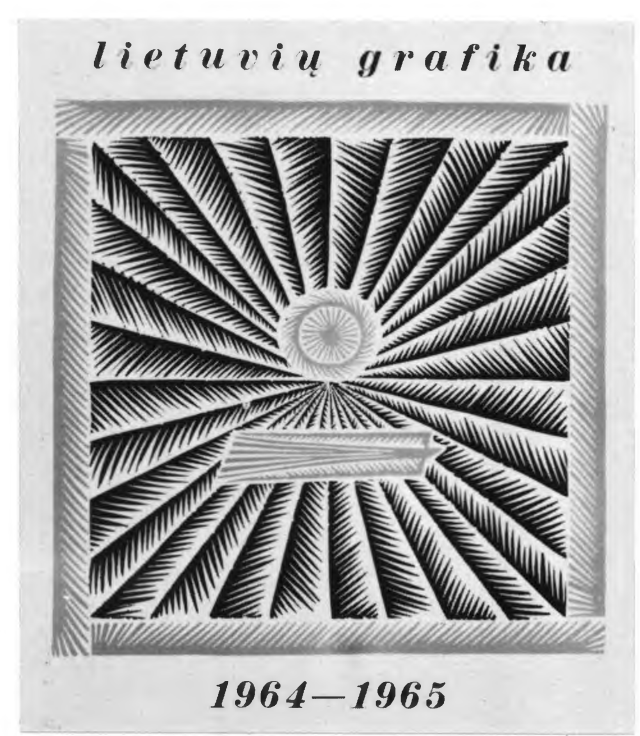
В оформлении книги, посвященной литовской графике, художника Римтаутаса Гибавичуса привлекло традиционное цветовое сочетание белого, черного и красного. В самой цветовой концепции и композиционном решении гравюры, использованной для суперобложки книги, отражено серьезное отношение к оформляемому материалу. Сочетание цветов и ритмическое взаимоотношение их графично, как графична и композиция гравюры, помещенной на суперобложке. Отвлеченный ритм черных и красных линий, прорезанных уверенными нажимами резца, неожиданно предстает перед нами хорошо знакомым традиционным литовским орнаментом, знакомым нам по предметам народного быта. Красные зубчатые линии на лицевой сторонке супера и черные на оборотной, идущие от центра и заключенные в квадрат обрамления, напоминают кованые из железа эмблемы, единственные в своем роде, в которых поздно принятое в Литве христианство не смогло вытеснить привычную символику языческого божества — Солнца. Эту аналогию с лучистым солнечным диском усиливает вихрь штрихов в центре, организованный в круг, напоминающий одновременно и стилизованное солнце и торец дерева.

Символический образ предмета, необходимого в работе каждого ксилографа, дополняется новой деталью — резцом, лежащим на прямоугольнике бумаги. Так сложный ход мысли художника-оформителя постепенно раскрывается перед нами через простые атрибуты искусства художника-гравера. В нашей памяти остается эмоционально-логическая цепь символов: солнце, металл, дерево — вихрь творческой энергии, рожденный вдохновением. Именно поэтому само название гравюры «Сказка» нам не кажется случайным, напротив, оно удерживает нас на этом ощущении поэзии и мечты, придает романтическую окраску изобразительно найденному образу. Шрифт названия и цифры даты неотделимы от главной композиции.

На переплете символ солнца сменяется эмблемой серпа и молота, острые серые грани которых разрезают белую плоскость. Красные цифры и черная надпись дополняют это современное композиционное решение. Строго говоря, суперобложка и переплет не находятся в гармоничном соответствии, которого требуют классические нормы искусства книжного оформления. Однако в данном случае это вполне оправдано смысловой концепцией оформления.

Издание — юбилейное, посвященное 50-летию Советской власти, и художнику хотелось подчеркнуть это введением эмблемы серпа и молота.

Черный форзац, белый титул с черными и красными буквами шрифта, черная страница и белый разворот с текстом, и снова черная страница и черно-белый эстамп мастера литовской гравюры Юркунаса — весь этот ритм черно-белого с маленькими вкраплениями красного захватывает нас,



увлекает внутрь книги, которая вся построена удивительно четко и просто. В ней почти нет текста, только маленькая справка-аннотация, только имена художников и названия произведений, представленных в книге, отпечатанные на трех языках.

Это — альбом, настоящий брошюрованный альбом, где изобразительный материал — главное, и все подчинено ему. Основная задача — не рассказать, а показать как можно более выигрышно творчество современных литовских графиков. Именно потому в книге в основном даны полосные репродукции, но иногда они идут и на весь разворот, создавая ритмично чередующиеся акценты. Цветных полос в книге немного, всего — 13 на 119 черно-белых. Цветные репродукции разряжают стремительный почти кинематографический ритм тоновых иллюстраций, в художественных образах которых иногда за свойственной литовцам суровой сдержанностью читаются здоровый народный юмор, поэтическая грусть, веселый молодой задор и жизнелюбие.

Сборник, посвященный литовским мастерам-иллюстраторам и книжным оформителям, — «Книга и художник» — с точки зрения смыслового решения издание более сложное, нежели первое. Это издание смешанного типа: его не назовешь монографией, так как в нем преобладает иллюстративный материал, или альбомом, ибо в него включены и каталожные сведения о художниках, это, однако, и не иллюстрированный каталог, хотя здесь и встречаются оформительские приемы, типичные для рекламных проспектов. Это современное, умело построенное издание о работающих в области книги литовских художниках, снабженное большим количеством информации изобразительного и научного характера. Представлены фотопортреты и краткие творческие биографии 63-х художников-графиков, репродуцировано 586 выполненных ими иллюстраций и обложек.

Стремление к простоте и строгой последовательности основным стержнем проходит через все оформление книги. И в этом издании художник Р. Гибавичус решает задачи, стоящие перед оформителем, с большим тактом и присущей ему интеллигентностью.

В оформлении суперобложки использован, на первый взгляд, не новый прием: фотографии художников чередуются с выполненными ими иллюстрациями, однако это сложное плетение орнаментально решенных иллюстраций, перемежающееся четкими линейными гравюрами, строго организовано, оно напоминает металлическую основу витражей, в которую вкомпонованы то более светлые, то более темные фотографии и рисунки. И сами фотографии, обычно лишь бездушно фиксирующие внешние особенности лица, здесь словно оживают, одухотворенные экспрессией и настроением, сообщенными им художником-оформителем. Каждая иллюстрация почти точно выражает запечатленное на фотографии состояние ее создателя: творческое раздумье у Витаса Юркунаса, романтическую взволнованность у Антанаса Кучаса, сосредоточенную мудрость у Йонаса Кузьминскаса, мечтательную грусть у Альбины Макунайте, наслаждение любимым трудом у Домицеле Тарабилдене и т. п.

Суперобложка решена в четыре цвета: основные цвета — белый и черный — усилены активным звучанием голубой ленты на лицевой и задней сторонках, которая несет стремительно бегущий разреженный курсив названия, и красновато-коричневой — на корешке переплета, повторяющей то же название.

Такой подробный разбор конструктивно-художественных особенностей суперобложки необходим, поскольку она является лейтмотивом построения макета и всего оформления книги, ключом к пониманию характера издания в целом. Архитектурная конструкция суперобложки составлена по модулю, который то усложняется, то стремится к лаконизму в зависимости от того, где он находит себе применение. Переплет несет те же, что и на супере, ленты с названием на лицевой сторонке и корешке. На форзаце эта конструкция сведена к простой решетке в виде нескольких перекрещивающихся линий.

В полосах и разворотах макета использовано сложное архитектоническое построение из равных по размеру прямоугольных репродукций иллюстраций, обложек и фотографий. Художник Р. Гибавичус очень тонко чувствует цвет: именно поэтому полосы и развороты его макета кажутся не пестрыми стендами с наклеенными на них этикетками, а словно заново скомпонованными рисунками, где прямоугольники цветных иллюстраций зрительно воспринимаются как красочные пятна в единой черно-белой композиции. Текст книги, выполняющий лишь информационную роль, набран очень тактично, хотя и на всю полосу, что говорит о его подчиненном значении в этом издании альбомного типа, которое может также служить и справочником по современному книжному искусству в Литовской республике.

Обе книги отличаются удивительной логикой, они построены, как строят дом, разбивают парк, как народ сочиняет песню; в них есть все: запевка, концовка, припев, и все организовано в единую мелодию.

Н. Проскурникова

Б. В. ВАЛУЕНКО
«НАБОРНЫЙ ТИТУЛ И РУБРИКИ КНИГИ»
(Киев, «Техника», 1967)

Знаменателен сам факт выпуска техническим издательством книги, посвященной вопросам оформления, причем в очень узком и специальном его аспекте. В последние годы некоторые украинские издательства стали уделять большое внимание повышению культуры оформления изданий. Организована учеба и обмен опытом художественных и технических редакторов, изучаются лучшие образцы отечественного и мирового книжного искусства, составляются подборки и альбомы репродукций по отдельным видам изданий и элементам оформления. В этих условиях издательства ощущают острую необходимость в специальной литературе по вопросам оформления изданий, особенно практическим.

Книга Б. В. Валуенко является попыткой именно такого практического анализа и посвящена сравнительно узкой, но важной проблеме оформления титульных элементов книги наборными средствами. Она невелика по объему, не ставит перед собой сложных теоретических или искусствоведческих задач и, по словам автора, не претендует на полное и последовательное изложение темы.



В книге даны многочисленные варианты наборных композиций титульных элементов книги — отечественной и зарубежной, классической и современной. В своих теоретических положениях автор опирается на внимательно изученную литературу по общим проблемам оформления. Приводятся, в частности, высказывания А. А. Сидорова, В. В. Пахомова, С. Б. Телингатера, А. Капра, С. Моррисона и других виднейших теоретиков и мастеров книги. В то же время многие суждения оригинальны и являются результатом анализа современных традиций оформления и опыта работы самого автора в области оформления технической книги.

Основное место в книге отведено анализу художественных возможностей, которыми обладают наборные средства оформления: самый шрифт, шрифты в сочетании с декоративными элементами, композиционные приемы построения титульных элементов.

Даны некоторые исторические и теоретические сведения по наборным шрифтам, рассмотрены сочетание гарнитур и кеглей шрифта в титулах и рубриках, применение декоративных и изобразительных наборных материалов, кратко очерчена история титульных элементов книги. Наиболее интересен и подробен в книге материал по композиции наборных форм: титулов, спусковых и концевых полос, рубрик.

Специальные разделы книги посвящены оформлению таких, казалось бы, второстепенных элементов книги, как выходные сведения, содержание, аннотации и т. д. Автор совершенно правильно утверждает, что, например, по композиции страницы с выходными сведениями можно судить о тщательности работы художественного и технического редакторов. (Добавим: и о культуре всего издания в целом.) Между тем оформление этих элементов нередко вообще выпадает из поля зрения или делается по раз и навсегда принятой стандартной схеме. Приведенные в книге примеры показывают, сколько вкуса и изобретательности

можно проявить при работе над наборным оформлением любого элемента книги, будь то содержание или издательская реклама.

В книге много иллюстраций — репродукций, схем, представляющих разнообразнейшие приемы построения титулов, шмуцтитулов, спусковых полос, рубрик и т. д. Такая подборка сама по себе может явиться ценным практическим пособием для издательских работников. Автор с достаточным тактом комментирует иллюстрации, не навязывая своих оценок, но обращая внимание на те или иные достоинства данного примера. Качество иллюстраций — хотя воспроизведение шрифтовых работ тоном при значительном уменьшении представляет значительные трудности — довольно хорошее.

Не все в книге одинаково удачно: например, излишне полемично толкуется вопрос о симметричном и асимметричном принципах построения наборных форм; раздел «Гарнитуры шрифта» изложен слишком подробно и сводится, собственно, к пересказу известных исторических фактов, приведенных в литературе по шрифтоведению. Заключительный текст книги следовало объединить с предисловием, а не помещать в раздел по оформлению аннотаций.

К недостаткам издания можно отнести и некоторую неровность изложения, и недостаточную строгость в подборе иллюстраций.

Но в целом нужно приветствовать появление этой книги, вносящей пусть небольшой, но полезный вклад в повышение культуры оформления советской книги.

Г. Алямовская

ПОПУЛЯРНО ОБ ИСКУССТВЕ ШРИФТА

Давно уже нет нужды призывать художников книги, полиграфистов и издателей к внимательному изучению, анализу и осознанному применению наборных и рисованных шрифтов. Сейчас появились новые задачи тонкой эстетической оценки искусства шрифта, создания универсальных и характерных современных гарнитур, прочной связи оформительского шрифта с книгой. Работы выдающихся мастеров в искусстве шрифта дают почву для новых теоретических выводов. Но слишком мало книг о шрифте получает читатель. И беда даже не в этом. Нет глубоких исследований, фундаментальных трудов в этой области. Хочется спросить издателей, когда же, наконец, появятся книги по истории русского шрифта? Когда художники-профессионалы смогут прочитать подлинно научные теоретические труды о современном шрифте?

Именно поэтому мы с интересом встречаем новую книгу об искусстве шрифта, внимательно читаем ее, пытаясь найти ответы на многие злободневные вопросы.

Издательство «Художник РСФСР» предложило тем, кто стремится овладеть мастерством рисования шрифта, книгу Б. Воронецкого и Э. Кузнецова «Шрифт» (1967). Знакомство с ней принесло некоторое удовлетворение, но наряду с ним и огорчения. Конечно, эту книгу следует рассматривать с позиций поставленных авторами задач — оказать помощь художникам, не имеющим специальной подготовки в области шрифта, и участникам художественной самодеятельности. Эти категории читателей действительно найдут в книге самые общие, принципиальные положения по истории и практике работы в шрифтовой графике. Вполне справедливо указаны в книге главные исторические формы шрифта латинской и русской письменности. По ним можно получить представление о логике развития шрифта и различных тенденциях в его рисовании, весьма существенных и для наших дней. Только хотелось бы отчетливее увидеть связь каждой новой формы со временем, в которое она складывалась, представить объективные условия, определившие ее становление, и связать шрифт со стилями эпох. После прочтения краткого исторического очерка так хочется направить читателя к другим источникам... Это и делают авторы в списке рекомендуемой литературы.



В разделе «Работа над шрифтом» читатель знакомится с терминологией, классификацией, принятой в СССР, приемами построения и рисования шрифта. Это описание начальных этапов работы над шрифтом полезно адресату. К сожалению, здесь нет разговора о композиции надписей в заданном формате, о пространственных особенностях буквенных знаков (как известно, виртуозно рассмотренных В. А. Фаворским), о связи шрифта с оформлением и графикой, которая часто выступает с ним рядом.

Авторы книги намеревались писать о шрифте широко — как о применении его в различных видах полиграфической продукции, так и вне ее. Но эта задача осталась неосуществленной, и мы не найдем указаний на специфику шрифтовых надписей на плоской или объемной форме, на поверхности, приближенной или удаленной от чита-

теля, и др. В целом получился разговор лишь о книжном шрифте.

Очень хорошо даны в книге эмоциональные оценки некоторых шрифтов советских художников. В разделе «Русский советский рисованный шрифт» авторы сумели показать подлинно творческий характер работы художника, рисующего шрифт, охарактеризовали наиболее значительные достижения современных художников-шрифтовиков.

Большое количество таблиц с историческими и современными формами шрифтов значительно углубляет сведения, получаемые из текста, и внимательное рассматривание, а может быть, и копирование их принесет пользу начинающему художнику.

Искусство шрифта — большая специфическая область работы художника. Рисованием шрифта занимались многие выдающиеся художники и создали алфавиты, которые вошли в золотой фонд культуры человечества. Изучение этого фонда может дать очень много современному художнику. Книга Б. Воронецкого и Э. Кузнецова поможет молодым художникам сделать первые шаги в искусстве шрифта. Несмотря на некоторые недостатки, она вносит свой скромный вклад в художественную культуру.

Е. Адамов

хроника

IX ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНКУРС НА ЛУЧШИЕ ИЗДАНИЯ 1966—1967 ГОДОВ

Конкурс проходил в условиях напряженной творческой работы коллективов издательств, художников и полиграфических предприятий по выпуску литературы, посвященной 50-летию Великого Октября.

Это был самый представительный и массовый конкурс: жюри рассмотрело 2029 книг и альбомов и 121 журнал — вдвое больше, чем на VIII конкурсе. Итоги конкурса позволяют сделать вывод, что значительно увеличилось число дипломированных изданий по общественно-политической и научно-технической литературе, изданий по искусству, учебников. Почти половина всех дипломированных книг издана в республиках. Таких результатов не давал ни один конкурс.

Конкурс отразил стремление издательств комплексно решать вопросы художественного оформления и полиграфического исполнения изданий, добиваться на практике целостности и единства всех элементов оформления. Все это послужило основанием для присуждения лучшим изданиям 338 дипломов.

Дипломами имени 50-летия Великого Октября было награждено 8 изданий, имени Ивана Федорова — 6, I степени — 65, II степени — 104, поощрительными дипломами — 205.

По разделу общественно-политической и социально-экономической литературы высшим дипломом конкурса награждены три издания: «Документы Великого Октября» (Политиздат), «Письма В. И. Ленину из-за рубежа», «Страна свершений и открытий» («Мысль»).

В оформлении и полиграфическом исполнении этого вида литературы достигнуты заметные успехи. Отмечены тщательная разработка художественно-полиграфического макета изданий, использование современных приемов верстки, активизация текста, разнообразие форматов и особая тщательность полиграфического исполнения.

Жюри отметило значительный подъем издательской и полиграфической культуры научных изданий, тщательную разработку художественно-технических

1. *Н. Н. Симагин.* Переплет. Документы Великого Октября. М., Политиздат, 1967. Диплом имени 50-летия Великого Октября

2. *С. Б. Телингатер.* Титульный разворот. М., «Мысль», 1967. Диплом имени 50-летия Великого Октября





проектов их оформления. Большая часть иллюстрированных книг строится по точно рассчитанным макетам. Примером могут служить такие издания, как «Наука и человечество» («Знание», Москва), «Металлы и человек» («Мир», Москва), и ряд других.

Значительно повысилась культура подготовки иллюстрационного материала. Отмечена дипломами работа фотографов, художников-графиков и художественных редакторов, показавших высокое профессиональное мастерство в подготовке чертежей, перерисовок и документальных фотоиллюстраций. Выдумкой, занимательностью и мягким юмором отличаются иллюстрации научно-популярного сборника «Эврика-67» («Молодая гвардия»).

Для внешнего оформления научно-технических изданий характерно включение справочно-информационного материала в композиции суперобложек, обложек и сторонки переплетов № 5. Повысилась культура отделочных и переплетных работ.

Представленные на конкурс учебники заметно отличались улучшением внешнего и внутреннего оформления. Редакторы, авторы и художники дипломированных изданий успешно решили задачу максимально выявить учебную роль книги. Для этих книг характерно широкое применение цвета не только в иллюстрациях, но и в тексте.

Высшими дипломами конкурса были награждены такие учебники ведущего учебно-педагогического издательства страны — «Просвещения», как «Физика» для 6-го класса, «История СССР» для 7-го класса, «Ботаника» для 5—6-х классов.

Все успешнее выступает с учебными книгами литовское издательство «Швиеса». Особый интерес представляют оформление учебника «Арифметика» для 1-го класса и иллюстрации художницы Д. Тарабильдине к «Немецкому языку» для 8-го класса и «Русскому языку» для 4-го класса.

Своеобразны изобразительный язык иллюстраций «Букваря», выпущенного Северо-Осетинским книжным издательством, и оформление этого учебника в переплете с припрессовкой пленки.

По разделу художественной литературы, как и в предыдущих конкурсах, издательство «Художественная литература» завоевало первое место по количеству дипломированных книг. Высшим дипломом конкурса оно награждено за издание поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (художник Д. Бисти). Очень важно отметить передовую роль этого издательства в создании большого количества иллюстрированных изданий (Ю. Тынянов «Малолетный Витушишников», А. Пушкин «Граф Нулин» — художник Н. Кузьмин, «Пиковая дама» — художник Г. Д. Епифанов и др.).

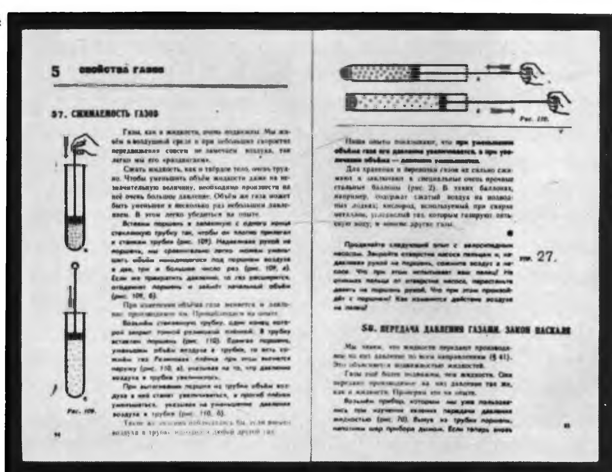
Заслуженный интерес вызывает 200-томное многотиражное иллюстрированное издание серии «Библиотека всемирной литературы».

Из 115 дипломированных книг 38 дипломов выданы центральным московским издательствам, 77 — за-

3



4


5 свойства газов

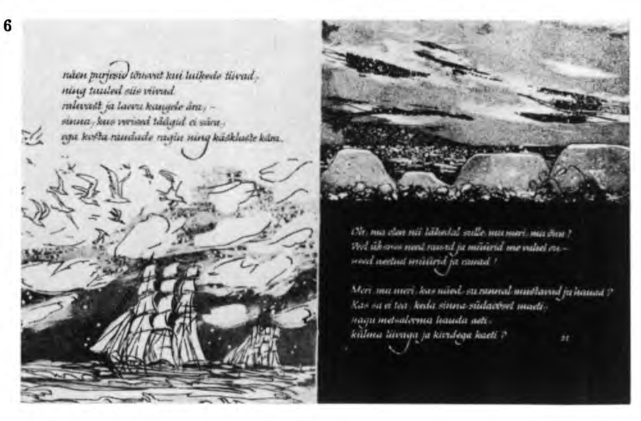
37. Сжимаемость газов

58. Передача давления газами. Закон Паскаля

5

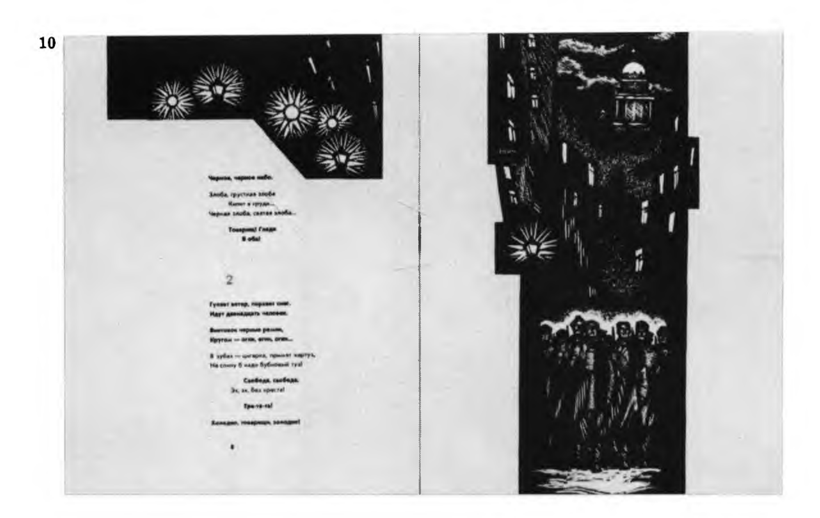


6





7

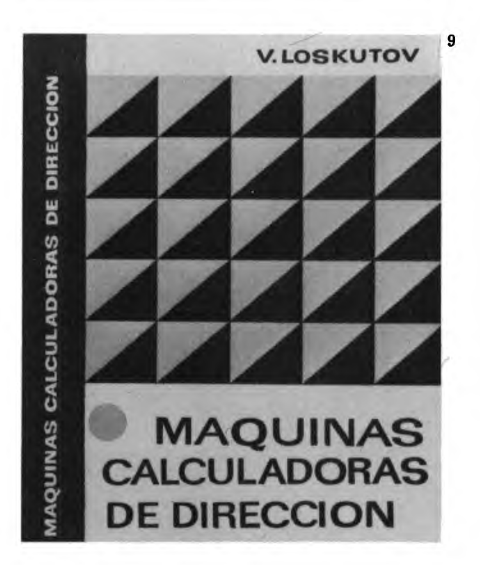


10

3. *С. А. Данилов, Ю. К. Курбатов*. Оформление серии «Советский Союз». М., «Мысль», 1967
4. Разворот. «Физика» для VI класса. М., «Просвещение», 1967
5. Оформление серии «Эстония». Таллин, «Ээсти Раамат», 1967
6. *Э. Окас* и *В. Тоотс*. Разворот. Ф. Туглас. Море. Таллин, «Ээсти Раамат», 1967
7. Переплет. Сельскохозяйственная энциклопедия. Рига, «Лиесма», 1967
8. *С. Б. Телингатер*. Суперобложка. М., Политиздат, 1967
9. Суперобложка. В. И. Лоскутов. Управляющие математические машины. М., «Мир», 1966
10. *А. Д. Гончаров*. Разворот. А. Блок. Двенадцать. М., «Худож. лит.», 1966
11. *Г. Ханджян*. Разворот. П. Севак. Несмолкающая колокольня. Ереван, «Айастан», 1966



8



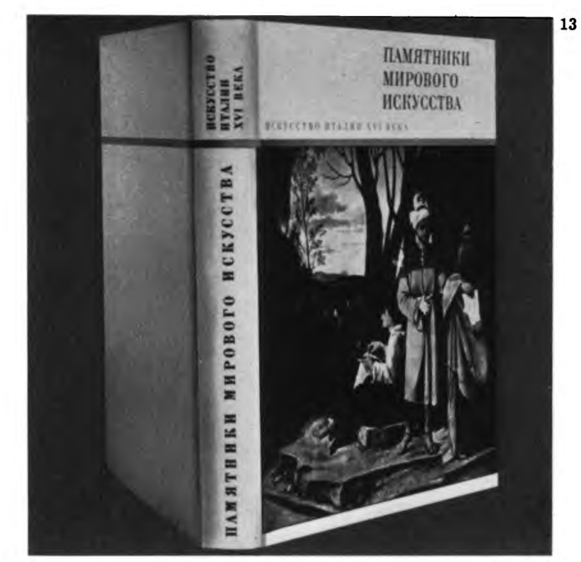
9



11



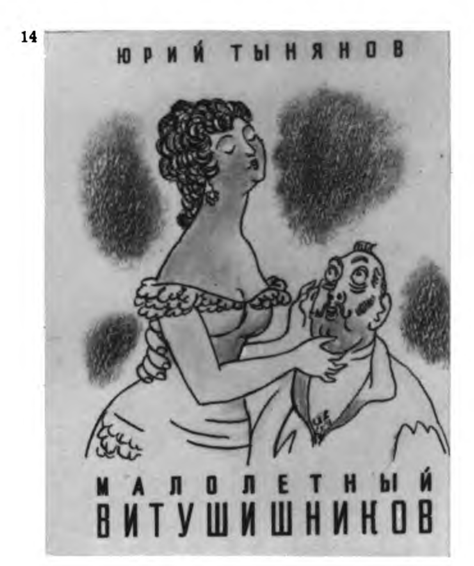
12



13

12. *Ф. Б. Збарский.* Суперобложка. М., «Сов. художник», 1967
13. *Г. В. Дмитриев.* Суперобложка. М., «Искусство», 1967
14. *Н. В. Кузьмин.* Суперобложка. М., «Худож. лит.», 1967
15. *Г. В. Якутович.* Обложка. Киев, «Веселка», 1967
16. *М. В. Тарасова.* Титульный разворот. Пермское издательство, 1966—1967
17. *Г. Ковенчук.* Суперобложка и футляр. Л., «Художник РСФСР», 1967
18. *Г. Кроллис.* Суперобложка. Мы. Рига, «Лиесма», 1967
19. *Д. С. Бисти.* Суперобложка. М., «Худож. лит.», 1967
20. *В. А. Григорьев.* Оформление. Антология казахской поэзии. Алма-Ата, «Жазуши», 1967

14



15







16



17

18



19



20



воевали областные издательства и типографии РСФСР и 11 — издательства других республик.

Два диплома имени Ивана Федорова по праву присуждены «Сонетам» Шекспира (художник С. Красаускас) и произведению Тугласа «Море» (художники Э. Окас и В. Тоотс). Радуют успехи на этом конкурсе издателей, художников и полиграфистов Перми.

Заметное явление последних двух лет — большое количество уникальных, производственно сложных малоформатных изданий. Ряд книг этого вида также удостоен наград конкурса.

Детская литература на конкурсе была представлена широко и разнообразно. Высшим дипломом награждена книга Л. Савельева «Часы и карта Октября», дипломом имени Ивана Федорова — книга С. Маршака «Стихи для детей».

Жюри конкурса отметило дипломом I степени работу издательства «Детская литература» по созданию серии книг для детей о В. И. Ленине, героях Великой Октябрьской социалистической революции (Б. Полевой, Н. Жуков «Наш Ленин», А. Попова «Страницы жизни» и др.).

С интересными книгами для школьников выступило издательство «Малыш» (РСФСР). Коллективу издательства и группе художников удалось создать книжки для малышей с игровым моментом, усиливающим воспитательные функции детской книги.

Дипломом I степени награждена фабрика № 1 «Детская книга» (Москва) — за высокое качество полиграфического исполнения книг для детей о 50-летии Великого Октября.

Сейчас в лучших изданиях по искусству видно стремление создать типологические основы художественно-технического оформления и полиграфического исполнения изданий с учетом их назначения. Серьезно разрабатываются макеты-проекты серийных популярных изданий, многосерийных и многотомных монографий и т. д. Особых успехов в этом достигли работники издательства «Искусство» (Москва).

Большое значение в улучшении издания книг по искусству имеет фрагментирование произведений выдающихся мастеров изобразительного искусства.

Такие издания по искусству, как «Памятники мирового искусства», «Михайловские мозаики» В. Н. Лазарева, «Литовская графика 1964—1965 гг.» («Вага», Литва) и др., могут по праву считаться высокими образцами оформления и полиграфического исполнения.

Для последних лет характерно значительное увеличение фотоизданий.

Дипломом I степени была награждена фотокнига А. Ф. Волкова-Ланнит «Ленин в фотоискусстве» («Искусство», Москва). Это издание явилось своеобразной фотоленинианой, в которую вошло немалое число портретов, получивших всемирную известность. Книга отличается четкостью макета, простотой и изяществом внешнего оформления.

Альбом «Вместе с солнцем» («Художник РСФСР») — своеобразный опыт создания поэтической фотолетописи Ленинграда (авторы фотоиллюстраций Б. Фабрицкий и И. Шмелев).

Дипломами отмечены 12 изоизданий. Три альбома листовой художественной печати получили высшие награды конкурса: «Лениниана» — избранные рисунки и скульптуры Н. Андреева — диплом имени 50-летия Великого Октября, «Книжная графика» Е. Кибрика («Художник РСФСР») и «Графика первого десятилетия» («Искусство») — дипломы имени Ивана Федорова.

Первоклассная работа Первой офсетной фабрики Ленинграда по воспроизведению «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи отмечена дипломом I степени.

Жюри поддержало инициативу издательства «Художник РСФСР», выпустившего подборки эстампов, отпечатанных с авторских досок (гравюры на дереве) художников П. Шиллинговского и С. Мочалова. Издательству и печатнику присуждены также дипломы I степени.

«Художник РСФСР» удачно продолжает выпуск альбомов репродукций «Рисунки старых мастеров». Это культурное начинание, имеющее успех как в нашей стране, так и за рубежом. Альбому присужден диплом II степени.

Решить генеральные задачи искусства книги можно только объединенными усилиями всех специалистов, создающих книгу. Анализ лучших изданий, дипломированных на IX конкурсе, убеждает нас в перспективности и жизненности именно этого пути.

Р. Г. Алеев

приложения

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

КНИГИ, АЛЬБОМЫ, БРОШЮРЫ

Альбом иллюстраций к произведениям бурятских писателей. (Учеб. пособие для бурятских школ). Сост. Б. В. Батоев. Улан-Удэ, Бурятское кн. изд., 1967. 53 отд. л. в папке. 500 экз.

Берков П. Н.

История советского библиофильства 20-х годов. Русское общество друзей книги. Приглашение на заседание Секции книги и графики. Ленинград, Дом ученых, 23 мая 1967 г.

Веселая книга для маленьких. (О художниках И. Семенове, В. Андриевиче, С. Калачеве, М. Скобелеве, А. Елисееве, В. Сутееве). Вступ. ст. Т. Семеновой. М., «Сов. художник», 1967. 24 с. с илл.

Вздорнов Г. И.

Рукописные книги Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков как памятники искусства (автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения). М., Изд-во Моск. ун-та, 1967. 17 с.

Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. М., «Сов. художник», 1967. Т. 2. 1933—1940 гг. 582 с. 4000 экз.

Гедминас А. и Гибавичус Р. (сост.)

Книга и художник. Альбом иллюстраций художников Литвы. Вильнюс, «Вага», 1966. 159 с. с илл. 5000 экз.

Герои детских книг. (О художниках Т. Ереминой, Н. Цейтлине, Е. Яблонской, Н. Лопуховой, В. Лосине). Вступ. ст. Т. Правдивцевой. М., «Сов. художник», 1967. 16 с. с илл.

Графики Бурятии. Вступ. ст. И. И. Соктоевой. Улан-Удэ, Бурятское кн. изд. 42 с. с илл. 3000 экз.

Дети в книге. (О Д. А. Дубинском, В. Е. Цигале, Ю. Д. Коровине, Ф. Паулюке). Вступ. ст. Т. Правдивцевой. М., «Сов. художник», 1967. 24 с. с илл.

Детская книга в СССР. Вступ. ст. Т. Правдивцевой. М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл.

Иллюстраторы зарубежной сказки. (В. Алфеевский, Ф. Лемкуль, В. Минаев, А. и В. Траугот, Н. Кочергин, В. Таубер). Вступ. ст. Э. Гальпериной. М., «Сов. художник», 1967. 32 с. с илл.

Иллюстраторы классиков в советской детской книге. (В. А. Фаворский, Н. А. Тырса, К. И. Рудаков, В. Н. Горяев, В. А. Власов, Г. В. Шишмарева). Вступ. ст. Э. Гальпериной. М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл.

Иллюстраторы народной поэзии для детей. (Е. Монин, М. Митурич, Л. Токмаков, А. Степонавичюс, В. Жилите). Вступ. ст. Э. Гальпериной. М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл.

Иллюстраторы народных сказок. (А. Макунайте, В. Толли, А. Н. Якобсон, Е. Г. Лось, Т. А. Маврина, С. П. Валювене, А. А. Сургайлене). Вступ. ст. Э. Гальпериной. М., «Сов. художник», 1967. 32 с. с илл.

Иллюстраторы научно-художественной книги для детей (Н. Ф. Лапшин, Ю. Н. Киселев, Б. П. Кыштымов, Ю. И. Зальцман, Э. В. Бухатов). Вступ. ст. Г. Болашенко. М., «Сов. художник», 1967. 32 с. с илл.

Искусство книги. Вып. 4. 1961—1962. Сост. Е. С. Левитин, И. В. Миланова. Ред. Е. С. Левитин. М., «Книга», 1967. 256 с. 5000 экз.

Н. Кузьмин

Штрих и слово. Л., «Художник РСФСР», 1967. 172 с. с илл. 10 000 экз. — Книга и иллюстратор. Заметки об иллюстрации. Любимый автор. «Евгений Онегин». «Левша». «Записки сумасшедшего». Имя громкое Козьмы. Русский лубок. Воспоминание о школе ОПХ. К истории «13-ти». Пушкин-рисовальщик. — Послесловие Е. Дороша. Художник и книга. — Рец.: *Гордин Я.* Спор без побежденных. — «Звезда», 1967, № 10, с. 213—215. *Дорош Е.* Смелость быть самим собой. — «Журналист», 1967, № 5, с. 66—67 с илл. *Зименко В.* Острым пером. — «Искусство», 1967, № 6, с. 70. *Кернес И.* — «Художник», 1967, № 9, с. 64. *Краснов П.* Штрих и слово. — «В мире книг», 1967, № 9, 4-я стор. обл. *Нечаев М.* «Штрих и слово» Н. В. Кузьмина. — «Пензенская правда», 1967, 20 мая. *Пистунова А.* Его Психея, ласточка, душа . . . — «Лит. Россия», 1967, 22 дек., с. 18. *Сидоров А.* Мастерство штриха. — «Новый мир», 1968, № 4, с. 248—251.

Ласунский О. Г.

Библиофильство и наука. Приглашение на 8-е заседание клуба книголюбов Центр. Дома литераторов. М., 30 янв., 1967.

Миниатюры XVI века в списках произведений Джами из собраний СССР. Альбом. Автор текста и сост. М. Ашрафи. М., «Сов. художник», 1966. 92 с. с илл. 15 000 экз.

Подобедова О. И.

О природе книжной иллюстрации. М., «Знание», 1967. 80 с. 25 200 экз.

Потапов И. А.

Якутская графика. Альбом. Якутск, Якутское кн. изд., 1967. 47 с. с илл. 1000 экз.

Поэзия природы в детской книге. (О художниках В. Ватагине, Н. Чарушине, Л. Бруни, Г. Никольском). Вступ. ст. И. Бруни. М., «Сов. художник», 1967. 24 с. с илл.

50 лет советского искусства. Графика. Альбом. Авторы-сост. Н. И. Шантыко и В. М. Макаревич. Вступ. ст. Н. И. Шантыко. М., «Сов. художник», 1967. X, 324, 14 с. 10 000 экз. Рец.: *Савелов М.* — «В мире книг», 1967, № 9, с. 32.

Розанова Н. Н.

Московская школа книжной ксилографии 20-х — 30-х годов XX века. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд.

Библиография за 1967 год составлена Ю. Герчуком.

искусствоведения. М., 1967. 20 с. (Моск. полигр. ин-т).

Романтика революции в детской книге. (Б. М. Кустодиев, Н. Ф. Лапшин, А. М. Ермолаев, В. В. Щеглов, Н. Н. Жуков, Д. А. Дубинский). Вступ. ст. И. Геращенко. М., «Сов. художник», 1967. 24 с. с илл.

Сарыкулова Г.

Графика Казахстана. Алма-Ата, «Наука», 1967. 168 с. с илл. и библиогр. 1700 экз.

Шевелева В.

Детские журналы в СССР. М., «Сов. художник», 1967. 27 с. с илл.

Эстонская графика. 1963—1964. Альбом. Сост. Ю. Хайн. Таллин, «Кунст», 1966. 71 с. с илл. 7000 экз. — Текст парал. на эст. и рус. яз.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ЗАМЕТКИ

Анкета художников. (Ответы иллюстраторов детской книги на вопросы редакции. Ю. М. Ракутин, В. Д. Пивоваров, И. И. Кабаков, Л. А. Токмаков, Т. А. Еремина, Н. А. Устинов, Д. С. Хайкин, Б. А. Дехтерев, Т. А. Маврина). — «Дет. лит.», 1967, № 7.

Афанасьев В.

Книжная графика. (Страницы советского искусства). — «РТ», 1967, № 32, с. 16 с илл.

Библиография. (По вопросам искусства книги за 1961—1962 гг.). — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 224—242.

Боронецкий И. Н.

Книжки будущего. (О детских книжках-игрушках изд-ва «Малыш»). — «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 56—57.

Буров К.

Мастера первого десятилетия. (О П. А. Алякринском, И. Ф. Рерберге, Б. Б. Титове). — «В мире книг», 1967, № 10, с. 48 и 3-я стор. обл.

Быкова В. Я.

Оформительские резервы. (Об увеличении емкости набора). — «Полиграфия», 1967, № 3, с. 43—46.

Вальдман Э.

Отмеченные высоким признанием. К 10-летию утверждения Ленинских премий. (О Фаворском, Пророкове и др.). — «Искусство», 1967, № 10, с. 24—36.

Ганкина Э.

Из истории русских иллюстрированных азбук. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 154—171 с илл.

Ганкина Э.

Подводя итоги. (О советской детской иллюстрации. С подборкой отзывов о выставках советской детской книги за рубежом). — «Дет. лит.», 1967, № 11, с. 25—37.

Гимон Р.

Художники книги (Молдавия). — «Полиграфия», 1967, № 11—12, с. 96.

Гончарова Н. А.

Значение и характер иллюстрирования школьных учебников. — В кн.: XXII научно-техн. конференция профессорско-препод. состава. М., 1967, с. 53—54. (Моск. полигр. ин-т).

Гончарова Н.

Проблемы азбучных истин. (Об оформлении учебников). — «Дет. лит.», 1967, № 3, с. 50—51.

Жаворонкова А.

Что ж такое «хорошо»? (О восприятии иллюстраций детьми). — «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 45—47.

Жуков Н. и Купцов И.

Живая душа книги. — «Лит. Россия», 1967, 14 июля, с. 12—13.

Камкин О. А.

Оформление советской книги за 50 лет. — В кн.: XXII научно-техн. конференция профессорско-препод. состава. М., 1967, с. 58—59. (Моск. полигр. ин-т).

Карлов Г.

Художник — книжка — дети. — «Моск. художник», 1967, 7 июля.

Кернес И.

Ляхов В. Н. Оформление советской книги. Суперобложка. Переплет. Обложка. Форзац. — «Художник», 1967, № 5, с. 63.

Климова М.

Об издании книг по искусству. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 22—31.

Книжная графика (Молдавия). — В кн.: Молдавская книга. Кишинев, 1967, с. 13—20 с илл.

Кудрявцева Л.

Мы узнали, как работают другие... (О творческой группе иллюстраторов детской книги в Паланге). — «Дет. лит.», 1967, № 7, с. 26—33.

Луговец В.

Разумно, без излишеств применять суперобложку. — «Полиграфия», 1967, № 5, с. 38.

Львов С.

«Уленшпигель», прочитанный заново... (Об использовании рисунков П. Брейгеля-старшего в качестве иллюстраций к книге Ш. де Костера). — «Лит. газ.», 1967, 27 дек., с. 13.

Ляхов В.

Творческие проблемы в оформлении политической книги. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 15—21 с илл.

Ляхов В.

Учебнику нужен художник. — «Дет. лит.», 1967, № 3, с. 48—49 с илл.

Матафонов В.

Графика ленинградских мастеров. — «Искусство», 1967, № 5, с. 28—36.

Мильчин А. Э.

Бережно расходовать бумагу. — «Полиграфия», 1967, № 2, с. 38—40.

Немировский Е. Л.

Белорусский первопечатник Франциск Скорина. — «Полиграфия», 1967, № 8, с. 39—41 и вклейка.

Нейман М.

На службу революции. (О графике первых лет Советской власти). — «Художник», 1967, № 8, с. 19—23, 37.

Обсуждение проблем книжной графики. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 10—13.

Островский Г.

Книги молодых украинских художников. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 32—45 с илл.

Перадзе Т.

Книга о грузинской миниатюре (рец. на кн.: Амиранашвили Ш. Я. Грузинская миниатюра. М., «Искусство», 1966). — «Заря Востока», 1967, 28 июля.

Пискунов К. Ф.

Детская книга наших дней. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. XV. М., «Книга», 1967, с. 53—67 с илл.

Пранцукас Э.

Интересные издания. — «Сов. Литва», 1967, 15 июня. (Рец. на кн.: «Литовская графика 1964—1965». Альбом. Сост. Р. Гибавичус. Вильнюс, «Вага», 1966)

Правдивцева Т.

Ответственность художника. (Советские художники детской книги). — «Дошкольное воспитание», 1967, № 10, с. 72—76 с илл.

Розанова Н. Н.

О свободе и зависимости от писателя в искусстве книжной графики. — В кн.:

Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина за 1966 г. М., «Сов. художник», 1967, с. 26—27.

Розанова Н.

Поэзия вымысла и поэзия действительности. (Об иллюстрациях литовских художников к детским сказкам). — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 46—57 с илл.

Сидоров А. А.

Советская история книги. — В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. XV. М., «Книга», 1967, с. 137—170.

Смирнова В. С.

Язык обложки. — «В мире книг», 1967, № 1, с. 39—40.

Сокольников М.

Подарок художников детям. (Об оформлении и иллюстрировании букваря). — «Художник», 1967, № 7, с. 62—63.

Телингатер С. Б.

50 лет советского искусства книги. — «Полиграфия», 1967, № 11—12, с. 114—117 и вклейка.

Терехов Е.

72 графика из Ленинграда. — «В мире книг», 1967, № 2, 4-ая стор. обл. (Рец. на кн.: Искусство оформления книги. Работы ленинградских художников. 1917—1964. Л., «Художник РСФСР», 1966).

Токмаков Л.

Об иллюстрациях и иллюстраторах. — «Дошкольное воспитание», 1967, № 3, с. 121—124.

Фаворский В.

О композиции. Вступ. ст. Е. Муриной. — «Творчество», 1967, № 1, с. 18—20; № 2, с. 9—10.

Файнберг А.

Молодые графики Татарии. — «Искусство», 1967, № 9, с. 38—42.

Флекель М.

50 лет советской художественной репродукции. (О факсимильных изданиях). — «Полиграфия», 1967, № 10, с. 39—41.

Чижова И. Б.

Книжная иллюстрация — средство эстетического воспитания. — В кн.: Работа с книгой в детском саду. М., 1967, с. 109—119.

Эйдельс Л.

Удивительные слонопотамы. (Об иллюстрациях для детей). — «Лит. газ.», 1967, 15 марта, с. 13.

ШРИФТ

Воронецкий Б., Кузнецов Э.

Шрифт. Л., «Художник РСФСР», 1967. 107 с. с илл. и библ. 60 000 экз.

Большаков М. В.

Вопросы развития современного русского шрифта. — В кн.: XXII научно-техн. конференция профессорско-препод. состава. М., 1967. (Моск. полигр. ин-т).

Гордезиани Б. П.

Грузинские типографские шрифты. — «Полиграфия», 1967, № 9, с. 42—43.

Оганесян Е. К.

Новые армянские шрифты. (О результатах конкурса). — «Полиграфия», 1967, № 9, с. 41—42.

Телингатер С., Кузанян П.

Вторая выставка шрифта и орнамента (Москва). 1961, февраль. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 58—67 с илл.

Чепиль Н.

Новые шрифты. — «Полиграфия», 1967, № 6, вклейка.

Шицгал А. Г.

Шрифтовое оформление современных журналов. — «Полиграфия», 1967, № 10, с. 37—38.

КОНКУРСЫ, ВЫСТАВКИ

Капланский Е. Ф.

Отпечатано в Ленинграде. (Конкурс Ленингр. обл. правления НТО полиграфии и издательств). — «Полиграфия», 1967, № 7, с. 41—44.

Книги России. (VIII Всероссийский конкурс искусства книги. 1967). — «Лит. Россия», 1967, № 29, 14 июля, с. 11—12. — *Михайлова Т.* Детские книги — победители конкурса. — «Дет. лит.», 1967, № 9, с. 24—26 с илл.

Книжная панорама. (Пресс-конференция перед открытием Международной выставки книг в Москве). — «Моск. художник», 1967, 7 июля. *Белоглазова.* Праздник книги. (Международная выставка книг в Москве). — «Дошкольное воспитание», 1967, № 10, с. 77—79.

Фомичев В.

Московская Международная (выставка книг). — «Известия», 1967, 1 июля.

Буторина Е.

Художники — писателям. (Выставка московских графиков-оформителей книги). — «Моск. художник», 1967, 2 июня.

Василенок А.

Время, труд, жизнь. (Республиканская выставка графики. Рига, 1967). — «Сов. Латвия», 1967, 7 окт.

Волков Н.

Мысли о графике. (Выставка работ московских художников). — «Художник», 1967, № 12, с. 4—9.

Кузнецов Э.

Праздник и экзамен. (О выставке «50 лет ленинградской книжной графики»). — «Ленингр. правда», 1967, 9 сент.

Купцов И.

Молодые художники-журналисты. (1-я выставка молодых художников-журналистов). — «Творчество», 1967, № 5, с. 15.

Молок Ю.

Графика и книжное искусство. (8-я выставка московской книжной графики). — «Искусство», 1967, № 6, с. 34—42.

Сидоров А.

Разноцветие. Заметки о российской графике. (На Всесоюзной юбилейной выставке 1967 г.). — «Сов. культура», 1967, 23 дек.

Старосельский И.

Традиции продолжаются. (7-я городская выставка художников и графиков книги. Москва). — «В мире книг», 1967, № 4, с. 48 и 3-я стор. обл.

Художники — малышам. Иллюстрации, рисунки, игрушки. Каталог. (Всесоюзная выставка графики, детской книги и игрушки). М., 1966. 22 с., 9 л. илл. (Союз художников СССР).

Четвертая выставка работ художников-журналистов. Каталог. Сост. М. Г. Ройтер, И. С. Блохин и О. А. Андреев. Вступ. ст. Ю. Нехорошева. М., «Сов. художник», 1967. 19 с., 29 л. илл.

МАСТЕРА РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

АННЕНКОВ Ю. П.

Алянский С. М. Встречи с Блоком. (Из записок издателя). (Включено письмо А. Блока Ю. Анненкову). — «Новый мир», 1967, № 6, с. 159—206.

БАСМАНОВА Н. Г.

Пивоваров В. А. Чепуров. Весенние фонарики. Худож. Н. Басманова. Л., «Дет. лит.», 1965. — «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 44.

БАСОВ Б. М.

Гурьева Т. Б. М. Басов. — Сб. «Искус-

ство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 118—126 с илл.

БЕНУА А. Н.

Зильберштейн И. С. Парижские находки. «Капитанскую дочку», «Сказку о Золотом петушке» и «Гусара» иллюстрирует Александр Бенуа. — «Огонек», 1967, № 6, с. 22—25.

БЕХТЕЕВ В. Г.

Тагер Е. В. Г. Бехтеев. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 98—106 с илл.

БИЛИБИН И. Я.

Липович И. Н. Иван Яковлевич Билибин. Л., «Художник РСФСР», 1966. — Рец.: Гомберг-Вержбинская Э. Радостное искусство художника. — «Нева», 1967, № 7, с. 188—189 с илл.

БИСТИ Д. С.

Данилов С. Художник книги — Октябрю. — «В мире книг», 1967, № 5, с. 48 с илл. *Гурьева Т.* Землю всю охватывая разом ... — «Творчество», 1967, № 4, с. 3—4.

БОКЛЕВСКИЙ П. М.

Чернухина В. Рисунки Боклевского из личного архива Горького. — «Художник», 1967, № 3, с. 56—59.

БРОДСКИЙ С. Г.

Николаев Н. Спартак. — «Огонек», 1967, № 29, с. 32 с илл.

БУЛАКА М.

Крукайте Р. Графика — его стихия. — «Сов. Литва», 1967, 12 сент.

БУРМАГИНЫ Н. В. и Г. Н.

Ивенский С. Познакомьтесь: Бурмагины (Вологда). — «Север», 1967, № 2, вкл. с. 5—8.

ВАЛЮВЕНЕ С.

Сумарокова И. В. Пальчинскайте. Гороховый стручок. Худож. С. Валювене. Вильнюс, «Вага», 1965. — «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 43—44.

ВАСНЕЦОВ Ю. А.

Юрий Васнецов. (Вступ. ст. В. Петрова). М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл. — *Митурич М.* В мастерской Юрия Васнецова. — «Дет. лит.», 1967, № 3, с. 36—37.

ВЕРЕЙСКИЙ О. Г.

Бубнова Л. Графика Ореста Верейского. — «Творчество», 1967, № 3, с. 14—15. — *Вечерский Ю.* Жизнь заговорила вновь ... — «Юность», 1967, № 3, с. 12—15. — *Кибрик Е.* Силой фантазии. — «Правда», 1967, 3 янв. — *Онуфриюк С.* Правдивое искусство. — «Наш современник», 1967, № 4, с. 118—119 с илл. — *Халаминский Ю.* Творчество двух мастеров. — «Художник», 1967, № 3, с. 3—7. — *Шатова Л.* Характер происходящего. — «Сов. культура», 1967, 7 янв.

ГОЛЯХОВСКАЯ А. Е.

Буров К. Лирические гравюры. (К кн. Э. Межелайтиса «Карусель»). — «Сов. женщина», 1967, 3-я стор. обл. с илл.

ГОЛЯХОВСКИЙ Е. Н.

Королюк В. Д. Е. Н. Голяховский — иллюстратор чешской и словацкой литературы. — «Сов. славяноведение», 1967, № 4, с. 92—95 с илл.

ГОНЧАРОВ А. Д.

Розенблюм Ю. Хорошая и нужная книга. (М. З. Холодовская. Андрей Гончаров. М., «Сов. художник», 1961). — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 199—201.

ГОРЯЕВ В. Н.

Анин Б. Три диалога. — «Дошкольное воспитание», 1967, № 9, с. 101—107 с портр. — Говорят лауреаты Государственных премий СССР. Виталий Горяев. — «Лит. газ.», 1967, № 47, с. 3 с портр. — *Купцов И.* Магический кристалл В. Горяева. — «Моск. комсомолец», 1967, 30 авг. — *Пророков Б.* Точный штрих графика. (Илл. к «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя). — «Правда», 1967, 2 авг. — *Светлова Н.* Линия, цвет, экспрессия ... — «Огонек», 1967, № 31, с. 16.

ДЕХТЕРЕВ Б. А.

Борис Дехтерев. (Вступ. ст. В. Р. Герценберг). М., «Сов. художник», 1967. 16 с. с илл.

ДОВЖЕНКО А. П.

Коновалов Г. Графическое наследие Александра Довженко. — «Искусство», 1967, № 1, с. 43—48.

ДУБИНСКИЙ Д. А.

Ильяшенко Л. Выставка В. А. Фаворского и Д. А. Дубинского (в Кишиневе). — «Сов. Молдавия», 1967, 26 ноября.

ЕФИМОВ И. С.

Тагер Е. И. С. Ефимов. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 186—194 с илл.

ЗАБОРОВ Б. А.

Гончаров А. Борис Заборов. — «В мире книг», 1967, № 8, 4-я стор. обл. с илл.

ИЛЬИНА Л. А.

Ильина. Гравюры. Альбом. Сост. Д. Орешкин. Фрунзе, «Мектеп», 1966. 23 с. с илл. 2000 экз. — Экслибрисы Л. А. Ильиной. Сост. и авт. вступ. ст. Д. Орешкин. Фрунзе, «Мектеп», 1966. 3 с., 23 отд. л. в обертке. (Кирг. гос. музей изобразит. искусств). 1000 экз. — *Минаев Е.* Мастерство и фантазия. (Экслибрисы). — «Книжная торговля», 1967, № 10, с. 42—43 с илл.

КАНЕВСКИЙ А. М.

Аминадав Каневский. Вступ. ст. Т. Курочкиной. М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл. — *Анин Б.* Три диалога. — «Дошкольное воспитание», 1967, № 9, с. 101—107 с портр. — *Герчук Ю.* Книга о Каневском. (Ю. Халаминский. А. М. Каневский. М., «Искусство», 1961). — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 196—199.

КАРДОВСКИЙ Д. Н.

Выставка произведений Дмитрия Николаевича Кардовского. 1866—1943. К столетию со дня рождения. Каталог. Сост. А. А. Русакова и Е. В. Кришина. Авт. вступ. ст. А. А. Русакова. Л., «Художник РСФСР», 1967. 75 с., 12 л. илл.

КАРЛОВ Г. Н.

Болашенко Г. (Об оформлении книги «Два — один», Львов, 1966). — «Дет. лит.», 1967, № 5, с. 56 с илл.

КАСИЯН В. И.

Ящук В. Ф. Графика В. И. Касияна на международных выставках за 50 лет. — В кн.: XXII научно-техн. конференция профессорско-препод. состава. М., 1967, с. 55—56. (Моск. полигр. ин-т).

КИБРИК Е. А.

Иогансон Б. Новое прочтение Пушкина. (Илл. к «Борису Годунову» А. С. Пушкина). — «Правда», 1967, 28 авг.

КИСКАЧИ Ю. Ф.

Юрьев А. Мастер детской иллюстрации. — «Моск. художник», 1967, 6 янв., с илл.

КОДЖОЯН А. К.

Адалян Н. Поэт и художник. (Илл. к «Книге пути» Е. Черенца). — «Лит. Армения», 1967, № 9, с. 74—76.

КОЗЛИНСКИЙ В. И.

В. И. Козлинский. (Некролог). — «Моск. художник», 1967, 28 июля.

КОЗЛОВСКИЙ К. С.

Осокин В. Есениниана Константина Козловского. (Экслибрисы). — «Лит. Россия», 1967, № 12, 17 марта, с. 15.

КОЛЛОМ Э.

Пийльман С. Эрнст Коллом. — «В мире книг», 1967, № 4, 4-я стор. обл.

КОНАШЕВИЧ В. М.

Владимир Конашевич. Вступ. ст. В. Петрова. М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл. — Конашевич Владимир Михайлович. 1888—1963. Каталог. Сост. Попова Н. И., Соколина Т. М. (Художник о себе — с. 5—8). Л., «Сов. художник», 1967. 29 с., 16 л. илл. — *Горяев В.* В. М. Конашевич. 1888—1963. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 202—205 с илл. — *Заварова А.* Владимир Конашевич. (С публикацией текста выступления В. М. Конашевича по ленингр. телевидению летом 1958 г.). — «Дет. лит.», 1967, № 1, 2-ая стор. обл. и с. 27—31 с портр.

КРАВЧЕНКО Л. А.

Л. А. Кравченко. (Некролог). — «Моск. художник», 1967, 20 янв. с портр.

КРАСАУСКАС С.

Поющие линии. (Интервью). — «Сов. культура», 1967, 25 июля. — *Покров Н.* Огромный мир Стасиса Красаускаса. — «Лит. Россия», 1967, 28 июля, с. 3.

КРЫНСКИЙ А.

Тамарин В. Знакомьтесь: Анатолий Крынский. — «Сельская молодежь», 1967, № 11, с. 8 с илл. на вкл.

КУЗМИНСКИС Й.

Буторина Е. Мастер литовской гравюры. — «Творчество», 1967, № 6, с. 18—19. — *Липинская Е.* Богатство души. — «Сов. культура», 1967, 14 февр. — Путь графика. — В кн.: Литва сегодня. Вып. 2. Вильнюс, «Гинтарас», 1966, с. 44—45.

КУРБАНОВ Х. М.

Болашенко Г. А. Мирзоев. Дети нашего села. Худож. Х. Курбанов. Махачкала, Дагестанский учпедгиз, 1965. — «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 42.

КУЗЬМИН Н. В.

Кузьмин Н. Штрих и слово. См. раздел «Общие работы». — *Кузьмин Н. В.* Круг царя Соломона. Изд. 2-е. М., «Сов. художник», 1966. Рец.: *Чернякова Л.* Муза памяти — Мнемозина. — «Моск. комсомолец», 1967, 22 июля. — *Герман Б.* Кузьмин — иллюстратор Тынянова. — «Новый мир», 1967, № 2, с. 260—262. — *Дорош Е. Н.* Кузьмин. — В кн.: Дорош Ефим. Живое дерево искусства. М., «Искусство», 1967, с. 87—108. — *Краснов П.* Малолетный Витушишников в иллюстрациях Н. В. Кузьмина. — «В мире книг», 1967, № 8, с. 36. — *Кузьмин Н.* Мой «Евгений Онегин». — «Лит. Россия», 1967, № 7, 10 февр., с. 18. — *Мулляр Л.* Удивительный дар. — «Моск. художник», 1967, 1 янв., с илл. — *Полторацкий В.* Художник Николай Кузьмин. — «Наш современник», 1967, № 11, с. 95—100. — *Соловьева И. и Шитова В.* Рука с пером. — «Неделя», 1967, № 25, с. 10—11 с илл.

КУКРЫНИКСЫ

Л. Певзнер. В ногу с жизнью. — «Художник», 1967, № 9, с. 24—31.

КУПРЕЯНОВ Н. Н.

Киселев М. Н. Н. Купреянов. (1894—1933). — «РТ», 1967, № 44, с. 16 с илл.

КУРДОВ В. И.

Валентин Курдов. Вступ. ст. В. Петрова. М., «Сов. художник», 1967. 19 с. с илл. — *Матафонов В.* Художник Курдов. — «Дет. лит.», 1967, № 3, с. 41—45.

ЛАПТЕВ А. М.

Шантыко Н. Убедительно и достоверно. — «Творчество», 1967, № 3, с. 16.

ЛЕБЕДЕВ В. В.

Владимир Лебедев. Вступ. ст. В. Петрова. М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл. — Владимир Васильевич Лебедев. «Натурщицы». Каталог. Вступ. ст. Е. С. Левитина. М., 1967. 26 с. с илл. — Владимир Васильевич Лебедев. (Некролог). — «Сов. культура», 1967, 28 нояб. — *Флекель М.* Второе рождение. (О находке камней альбома «Охота».) — «Художник», 1967, № 8, с. 34—36.

ЛЕМКУЛЬ Ф. В.

Заварова А. (Об оформлении книги К. Чуковского «Джек, покоритель великанов» и других). — «Дет. лит.», 1967, № 5, с. 54 с илл.

ЛИВАНОВ А. П.

Гончаров А. А. П. Ливанов. — «В мире книг», 1967, № 1, с. 48 и 3-я стор. обл.

ЛИСИЦКИЙ Л. М.

Эшби Фелисити. (Лондон). Творчество Лисицкого сегодня. (Выставка Эль Лисицкого в Гросвенор Галери в Лондоне). — «Декоративное искусство СССР», 1967, № 2, с. 45.

МАВРИНА Т. А.

Костин В. И. Татьяна Алексеевна Маврина. М., «Сов. художник», 1966. 179 с. Рец.: *Воронова О.* — «Новый мир», 1967, № 8, с. 281—282. — *Дмитриева Н.* Сказка продолжает жить. В руках новая книга. — «Сов. культура», 1967, 28 марта. — *Кернес И.* — «Художник», 1967, № 9, с. 64. — *Дорош Е.* Маврина. — В кн.: Дорош Ефим. Живое дерево искусства. М., «Искусство», 1967, с. 81—87. — *Мулляр Л.* Приглашение в светлый мир. — «Моск. художник», 1967, 17 марта, с илл. — *Кравченко К.* На радость людям. (Об илл. к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина). — «Лит. Россия», 1967, № 7, 10 февр.

МАРКЕВИЧ Б. А.

Семенов О., Киселев М. Книги Бориса Маркевича. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 91—96 с илл.

МИЛАШЕВСКИЙ В. А.

Владимир Алексеевич Милашевский. Каталог. Вступ. ст. А. А. Сидорова. Воронеж, 1966. 15 с., 8 л. илл. (Воронежский обл. музей изобразит. искусства).

МИНАЕВ В. Н.

Чегодаева М. ...Этой силы частица. (Илл. к роману Н. Островского «Как закалялась сталь»). — «Сов. культура», 1967, 21 марта.

МИТРОХИН Д. И.

Русаков Ю. А. Дмитрий Исидорович Митрохин. М.—Л., «Искусство», 1966. Рец.: *Катков В.* Мастер графики. — «В мире книг», 1967, № 12, с. 32—33. — *Б. Сурис.* Книга о Митрохине. — «Искусство», 1967, № 8, с. 70—71.

МОРОЗОВ А. Н.

Алексей Николаевич Морозов. 1896—1965. Каталог. Сост. В. Бурдина. Вступ. ст. Л. Рудаковой. М., «Сов. художник», 1967. 30 с. с илл. 500 экз.

МОСИН А. Г.

Горчаков А. К трилогии А. Толстого. — «Творчество», 1967, № 1, с. 8. — *Горчаков В.* Художник А. Мосин (Ростов). — «Дон», 1967, № 7, с. 186—192 с илл.

МОЧАЛОВ С. М.

Мочалов Сергей Михайлович. Альбом репродукций. Л., «Художник РСФСР», 1966. 5 с., 12 отд. грав. на дереве в папке. 1000 экз.

ПАВЛИНОВ П. Я.

Горленко Н. П. Я. Павлинов. Страницы жизни художника. М., «Сов. худож-

ник», 1967. 271 с. с илл.; 5 л. илл. 10 000 экз. Рец.: *Канцедикас А.* Страницы из жизни художника. — «Неделя», 1968, 25 авг., с. 10—11. — *Горленко Н.* Из жизни художника. — «Моск. художник», 1967, 15 дек., с илл.

ПАХОМОВ А. Ф.

Алексей Пахомов. Авт. текста В. Петров. М., «Сов. художник», 1967. 23 с. с илл. — *Матафонов В.* Художник А. Ф. Пахомов и советская детская книга. — В кн.: О литературе для детей. Л., «Дет. лит.», 1967, с. 146—166.
Пахомов А. Записки художника. — «Дет. лит.», 1967, № 4, с. 40—45.

ПЕТРОВ-ВОДКИН К. С.

Лощиц Ю. На родительской планете. (Об илл. К. Петрова-Водкина к детским книгам). — «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 36—38.

ПЛАСТОВ А. А.

Анохин А. В. Пластов-иллюстратор. — «Ученые записки» (Курский гос. пед. ин-т). 1967, № 32, с. 138—168.

ПОПОВА Л. С.

Жадова Л. Любовь Попова. — «Техническая эстетика», 1967, № 11, с. 26—28.

ПРЕСНЯКОВ В. А.

Девишев А. (Иллюстрации к книге «Гуси-лебеди». Воронеж, 1966). — «Дет. лит.», 1967, № 5, с. 56—57 с илл.

РАДЛОВ Н. Э.

Иоффе М. Н. Э. Радлов. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 107—117 с илл.

РАЧЕВ Е. М.

Евгений Рачев. Вступ. ст. В. Толстого. М., «Сов. художник», 1967. 14 с. с илл.

РОДЧЕНКО А. М.

Антонов Р. А. М. Родченко. — «Техническая эстетика», 1967, № 2, с. 36—39.

РОЖКАЛН Д. А.

Моисеев О. Озорство художника Рожкална. (Илл. латышского художника к кн. Б. Звейсалниека «Потерянные годы»). — «Наука и религия», 1967, № 3, с. 91 с илл.

РУДАКОВ К. И.

Корнилов П. Людям на радость. (Заметки собирателя). — «Нева», 1967, № 4, с. 203—205 с илл.

САЗОНОВ А. П.

Правдивцева Т. (Илл. к книге С. Писахова «Как поп работницу нанимал». М., 1966). — «Дет. лит.», 1967, № 5, с. 55—56 с илл.

СИМАКОВ И. В.

Иван Васильевич Симаков. — В кн.: Из летописи земли Кунгурской. Пермь, Кн. изд., 1967, с. 249—250. (Кунгурский краеведческий музей).

СТАРОНОСОВ П. Н.

Петр Николаевич Староносов. Каталог. Вступ. ст. Е. Левитина. М., «Сов. художник», 1966. 11 с. с илл. (ГМИИ им. А. С. Пушкина. Отд. гравюры и рисунка). — Владимир Ильич Ленин. Гравюры П. Н. Староносова. Альбом. Вступ. ст. И. Кисляковой. М., «Сов. художник», 1967. 57 с. с илл. 50 000 экз. — *Левитин Е.* Мастер гравюры. — «Творчество», 1967, № 5, с. 14. — *Соболевский Н.* Романтика революционных лет. — «Художник», 1967, № 4, с. 23—27.

СТАЦИНСКИЙ В. К.

Сумарокова И. Виталий Стацинский. — «Дет. лит.», 1967, № 12, с. 36—39.

ТОКМАКОВ Л. А.

Анин Б. Три диалога. — «Дошкольное воспитание», 1967, № 9, с. 101—107.

ТРАУГОТ А. Г. и В. Г.

Шилов В. Н. Гернет. Сказка про лунный свет. Художники А. Г. и В. Г. Траугот. Л., «Дет. лит.», 1966; «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 42—43.

ТЫРСА Н. А.

Пантелеев Л. Тырса. — В кн.: *Пантелеев Л.* Избранное. Л., «Худож. лит.», 1967, с. 555—557. — *Чугунов Г.* Испытание временем. — «Ленингр. правда», 1967, 19 апр.

Пантелеев Л. Тырса. — В кн.: *Пантелеев Л.* Живые памятники. М.—Л., «Сов. писатель», 1967, с. 487—491.

ФАВОРСКИЙ В. А.

Книга о Владимире Фаворском. Сост. Ю. Молок. М., «Прогресс», 1967. 315 с. с илл. 10 000 экз. — Рец.: *Пистунова А.* Музыка Фаворского. — «Лит. Россия», 1968, 2 авг., с. 20. — Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге. Сост. и авт. вступ. ст. Е. С. Левитин. М., «Мол. гвардия», 1966. 128 с. с илл. 15 000 экз. — Рец.: *Васильев Ю.* — «В мире книг», 1967, № 7, с. 43. — *Гончаров А.* Откуда происходит искусство. — «Журналист», 1967, № 2, с. 55. — *Филипповский Н.* Художник о своей работе. — «Знамя», 1967, № 9, с. 253—254. — *Фаворский В. А.* Рассказы художника-гравера. М., «Дет. лит.», 1965. 104 с. с илл. 50 000 экз. Рец.: *Пистунова А.* Магический кристалл. — «Дружба народов», 1967, № 6, с. 267—268. — *Алпатов М. В.* Мастерство Фаворского. — В кн.: *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. Т. II. М., «Искусство», 1967, с. 195—206. — *Воркунова Н.* «Пролетающие птицы» В. А. Фаворского. — «Художник», 1967, № 6, с. 54—55. — *Дорош Е.* На выставке Фаворского. — В кн.: Дорош Ефим. Живое дерево искусства. М., «Искусство», 1967, с. 77—81. — *Загянская Г.* Фаворский. — «РТ», 1967, № 31, 4-я стор. обл. с илл. — *Ильяшенко Л.* Выставка В. А. Фаворского и Д. А. Дубинского (Кишинев). — «Сов. Молдавия», 1967, 26 нояб. — *Молок Ю.* Фаворский за рубежом. Обзор литературы. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 68 — 82 с илл. — *Мурина Е.* Фаворский — теоретик. — «Творчество», 1967, № 1, с. 18. — *Фаворский В. А.* О «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина. — «В мире книг», 1967, № 8, с. 37—39 с илл.

ФАВОРСКИЙ Н. В.

Литвинова Т., Розанова Н. Никита Фаворский. 1915—1941. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 206—216 с илл.

ФРОЛОВ В. А.

Минаев Е. Художник-график В. Фролов. — «Охота и охотничье хозяйство», 1967, № 10, с. 36—37 с илл.

ХАРКЕВИЧ И. И.

Иван Харкевич. Каталог. Вступ. ст. В. Петрова. Л., 1967. 8 с. с илл. (ЛОСХ).

ХИЖИНСКИЙ Л. С.

Телингатер С. Б. Ветеран искусства оформления книги. — «Полиграфия», 1967, № 5, с. 36—37 и вклейка.

ЧАРУШИН Е. И.

Евгений Чарушин. Вступ. ст. В. Петрова. М., «Сов. художник», 1967. 20 с. с илл.

ЧИЧАГОВА Г. Д.

Галина Дмитриевна Чичагова. (Некролог). — «Декоративное искусство СССР», 1967, № 3, с. 45.

ШМАРИНОВ Д. А.

Д. Шмаринов. Вступ. ст. Т. Курочкиной. М., «Сов. художник», 1967. 24 с. илл. — *Богдеско И.* Искусство, обращенное к человеку. — «Сов. Молдавия», 1967, 12 мая. — Дементий Алексеевич Шма-

ринов. 60 лет со дня рождения и 40 лет творческой деятельности. (Подборка). — «Моск. художник», 1967, 12 мая, с портр. — *Кравченко К.* Художник — патриот. — «Моск. правда», 1967, 12 мая. — *Лукачевская Л.* Рукой мастера. — «Книжная торговля», 1967, № 5, с. 51 с портр. — На юбилее Д. А. Шмаринова. — «Моск. художник», 1967, 19 мая. — *Пименов Ю.* Художник и книга. — «Правда», 1967, 12 мая. — *Пророков Б.* Сплав гнева и любви. — «Комсомольская правда», 1967, 12 мая. — *Чегодаев А.* Мастер большой графики. — «Сов. культура», 1967, 13 мая. — *Чегодаев А.* Рисунки к великой трагедии. (Илл. и оформл. «Ромео и Джульетты» В. Шекспира). — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 84—90 с илл. — *Чегодаев А.* Творчество Д. А. Шмаринова. — «Искусство», 1967, № 9, с. 28—37.

ЩАПОВ В.

Калошкина А. Г. Циферов. Жираф. Худож. В. Щапов. М., «Малыш», 1965; «Дет. лит.», 1967, № 2, с. 44—45.

ЮРКУНАС В.

Ясулис Л. П. Витаутас Юркунас. М., «Сов. художник», 1966. Рец.: «Художник», 1967, № 7, с. 64.

ЮФА Т. Г.

Буркова И. Е. Краской, линией, сердцем. — В кн.: Буркова И. Е. Сокровенное — людям. М., «Сов. Россия», 1967, с. 43—64.

ЯКОБСОН А. Н.

Александра Николаевна Якобсон. Каталог. Вступ. ст. В. Петрова. Л., «Сов. художник», 1967. 32 с. с илл. 3000 экз. (ЛОСХ). — Рисунки А. Якобсон к сказке С. Аксакова «Аленький цветочек». Л., «Художник РСФСР», 1967. 28 с. с илл. 30 000 экз.

ЯКУТОВИЧ Г. В.

Якутович Г. Графика и кино. (Художник о своей работе над иллюстрациями к повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков» и кинофильмом). — «Творчество», 1967, № 12, с. 14—15.

АВСТРАЛИЯ

РИД Г.

Коринец Ю. (Илл. к книге В. Гауфа «Маленький Мук». М., 1966). — «Дет. лит.», 1967, № 5, с. 54—55 с илл.

АНГЛИЯ

Попов В. В. Ежегодник «Пенроз». (Рец. на «Penros Annual». Т. 60). — «Полиграфия», 1967, № 8, с. 47—48.

МОРРИС В.

Самородов Б. П. Вильям Моррис и книга. — «Полиграфия», 1967, № 2, с. 40—41 и вклейка.

БЕЛЬГИЯ

МАЗЕРЕЕЛЬ Ф.

Голомшток И. Мазереель — иллюстратор. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 128—137 с илл.

ВЕНГРИЯ

Равлюк Н. Братание творческих сил. (О выставке венгерской книги и графики. Киев, 1966). — «Радуга», 1967, № 4, с. 79—83.

ДЬОРИ М.

Сатира и юмор в иллюстрациях Миклоша Дьори. — «Искусство», 1967, № 2, с. 72—73.

ЗИЧИ М.

Гордезиани Б. Зичи в Грузии. Изд. 2-е, испр. и доп. Тбилиси, «Сабчота Сакартвело», 1966. 97 с. с илл. — На груз. яз. Резюме на рус., венг. и англ. яз.

ГЕРМАНИЯ

Турова В. Немецкая иллюстрированная книга первой трети XX века. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 172—185 с илл.

ГДР

Кубанейшвили Т. Высокое мастерство. (О выставке работ Высшей школы графики и книжного искусства, Лейпциг, в Тбилиси). — «Заря Востока», 1967, 26 нояб.

Лейпциг: книга (О литовских графиках, получивших премии на Международной выставке в Лейпциге). — В кн.: Литва сегодня. Вильнюс, «Гинтарас», 1966, с. 51—52 с илл.

ХЕГЕНБАРТ Й.

Зернов Б. Йозеф Хегенбарт. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 217—223 с илл.

ФРГ

Фотеева А. Музей в Оффенбахе. (О музее иллюстрированной книги). — «Дет. лит.», 1967, № 3, с. 39—40.

ЦАПФ Г.

Лазурский В. Художник книги и шрифта Германн Цапф. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 138—152 с илл.

ПОЛЬША

Сетин Ф. Графика в книжках «Нашей ксегарни». Варшава, 1964 (Grafika w ksiarkach «Naszej ksiegarni»). — «Художник», 1967, № 3, с. 64.

ГРАДЯНЬСКИ Я.

Иллюстрации Януша Градяньского. — «Искусство», 1967, № 7, с. 72 с илл.

ЩУКА М.

Уразова Л. Книга о человеке, мечтавшем о будущем. (Рец. на кн.: Mieczyslaw Szczuka. Opracowali: Anatol Stern i Mieczyslaw Berman. Warszawa, 1965). — «Искусство», 1967, № 7, с. 71.

РУМЫНИЯ

Фаминская Н. Румынская книжная графика. — «Искусство», 1967, № 3, с. 53—56.

ФРАНЦИЯ

ДОРЕ Г.

Герчук Ю. «История Святой Руси» Гюстава Доре. — «Прометей», 1967. Т. III. С. 417—427.

ПИКАССО П.

Графика Пикассо. Альбом. Очерки И. Г. Эренбурга и М. В. Алпатова. М., «Искусство», 1967. 186 с. 100 000 экз. Рец.: *Б. З.* Графика Пикассо. — «Новый мир», 1967, № 12, с. 276—277.

СЕРЕВИЛЬ де М.

Салько Н. Мишель де Серевиль. — «Искусство», 1967, № 5, с. 62—64.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Биеннале иллюстраций. Братислава. (БИБ-67). Каталог произведений советских художников. Вступ. ст. В. Шевелевой. М., «Сов. художник», 1967. 42 с. с илл.

Гакина Э. «БИБ-67». — «Сов. культура», 1967, 9 сент. — *Кудрявцева Л.* Биеннале в Братиславе. — «Учит. газета», 1967, 24 окт. — Мориц Рудо. Bib-67. — «Дет. лит.», 1967, № 1, с. 34—35. — *Голешовский К.* (Брно). Биеннале, Брно 66 (2-я Биеннале книжной графики). — «Декоративное искусство СССР», 1967, № 2, с. 43—44. — *Митурич М.* Биеннале графики в Брно. — «Творчество», 1967, № 1, с. 21—23. — *Пивоваров В.* «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую . . .» (О встречах с чешскими иллюстраторами). — «Дет. лит.», 1967, № 5, с. 32—37 с илл.

ВРТИЛКА Я.

Окруцкий Ян (Братислава). Мастер книжных переплетов. — «Декоративное искусство СССР», 1967, № 3, с. 46.

ЛАДА Й.

Востокова С. Йозеф Лада и Йозеф Швейк. — «Огонек», 1967, № 51, с. 22—23 с илл. — *Немировский Е.* Йозеф Лада. — «В мире книг», 1967, № 7, 4-я стор. обл.

ЧАПЕК Й.

Малевич О. Об авторе книги «Как это делается» и ее иллюстраторе. — В кн.: Чапек К. Как это делается. Год садовода. М., 1967, с. 5—14.

ЮГОСЛАВИЯ

Выставка сербской графики XVIII—XIX веков. Каталог. Статьи М. Николаевича, Д. Давыдова. М.-Л., «Сов. художник», 1966, 32 с. с илл. 1000 экз. (Галерея Матицы Сербской в городе Новый сад. Государственный Эрмитаж).

Список иллюстраций

ПОЛВЕКА СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

1
Д. И. Митрохин
Обложка. Эдгар По. Золотой жук. Пб., «Аквилон», 1922, с. *10*.

2
Г. И. Нарбут
Обложка журнала «Солнце труда». Киев, Ред. отдел Укрсовнархоза, 1919, с. *10*.

3
М. В. Добужинский
Иллюстрация. Ф. Достоевский. Белые ночи. Пб., «Аквилон», 1923, с. *11*.

4
С. В. Чехонин
Обложка. Д. Рид. 10 дней, которые потрясли мир. 1923, (Переиздание: М., Политиздат, 1957), с. *11*.

5
А. Н. Бенуа
Иллюстрация. А. С. Пушкин. Медный всадник. Пб., Комитет популяризации художественных изданий, 1923, с. *11*.

6
Ю. П. Анненков
Иллюстрация. А. Блок. Двенадцать. Пб., «Алконост», 1918, с. *12*.

7
Н. И. Пискарев
Иллюстрация. А. В. Луначарский. Освобожденный Дон-Кихот. М., ГИЗ, 1922, с. *12*.

8
А. И. Кравченко
Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Портрет. М., ГИЗ, 1928, с. *12*.

9
Е. Е. Лансере
Иллюстрация. Л. Толстой. Казаки. М.—Л., «Academia», 1937, с. *12*.

10
Н. А. Тырса
Обложка. Н. Тихонов. Веселые кони. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. *12*.

11
В. М. Конашевич
Иллюстрация. А. Фет. Стихотворения. Пб., «Аквилон», 1922, с. *12*.

12
В. А. Фаворский
Иллюстрация. Книга Руфь. Изд. М. и С. Сабашниковых, 1925, с. *13*.

13
Б. М. Кустодиев
Полоса с иллюстрацией. Н. С. Лесков. Леди Макбет Мценского уезда. Л., Изд. писателей в Ленинграде, 1930, с. *13*.

14
Л. М. Лисицкий
Разворот. В. Маяковский. Для голоса. Берлин, ГИЗ, 1923, с. *13*.

15
В. В. Лебедев
Обложка. С. Маршак и В. Лебедев. Вчера и сегодня. Л., Детгиз, 1935, с. *14*.

16
А. М. Родченко
Обложка. А. В. Луначарский. В мире музыки. М., Госиздат, 1923, с. *14*.

17
Е. И. Чарушин
Обложка. Вольные птицы. Л., ГИЗ, 1929, с. *14*.

18
Д. А. Шмаринов
Иллюстрация. Ф. Достоевский. Преступление и наказание. М., Гослитиздат, 1956, с. *15*.

19
Е. А. Кибрик
Иллюстрация. Р. Роллан. Кола Брюньон. Л., Гослитиздат, 1936, с. *15*.

20
Н. Н. Купреянов
Обложка. И. Соколов-Микитов. Фурсик. М., Госиздат, 1929, с. *15*.

21
А. А. Дейнека
Иллюстрация. А. Барбюс. Огонь. М.—Л., «Academia», 1935, с. *16*.

22
С. В. Герасимов
Иллюстрация. М. Горький. Дело Артамоновых. М., Гослитиздат, 1956, с. *17*.

23
В. Д. Двораковский
Переплет. А. С. Грибоедов. Горе от ума. М., Гослитиздат, 1938, с. *18*.

24
П. Я. Павлинов
Обложка. Н. С. Лесков. Человек на часах. М., ГИЗ, 1935, с. *18*.

25
В. Г. Бехтеев
Иллюстрация. Лонг. Дафнис и Хлоя. М.—Л., «Academia», 1935, с. *18*.

26
В. И. Курдов
Иллюстрация. Р. Киплинг. Рикки-Тикки-Тави. Л., Детгиз, 1934, с. *18*.

27
С. С. Кобуладзе
Иллюстрация. Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. М.-Л., Изд. Академии наук СССР, 1937, с. *19*.

28
А. М. Каневский
Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. М., Детгиз, 1947, с. *19*.

29
В. В. Пахомов
Иллюстрация. Мороз — Красный нос. Л., Гослитиздат, 1938, с. *19*.

30
П. Н. Староносов
Иллюстрация. Барин и мужик. 1932, с. *19*.

31
А. В. Кокорин
Разворот. Л. Толстой. Севастопольские рассказы. М., Гослитиздат, 1960, с. *20*.

32
Н. В. Кузьмин
Разворот. Н. С. Лесков. Левша. М., Гослитиздат, 1955, с. *20*.

33
О. Г. Верейский
Разворот. А. Т. Твардовский. Василий Теркин. М., Гослитиздат, 1944, с. *20*.

34
К. И. Рудаков
Иллюстрация. Ги де Мопассан. Пышка. Л., «Худож. лит.», 1936, с. *21*.

35
Кукрыниксы
Иллюстрация. А. П. Чехов. Дама с собачкой. М.—Л., Гослитиздат, 1948, с. *21*.

36
А. Н. Самохвалов
Иллюстрация. М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города. М.—Л., «Academia», 1935, с. *21*.

37
Д. А. Дубинский
Иллюстрация. А. Куприн. Поединок. М., Гослитиздат, 1962, с. *21*.

38
Б. М. Басов
Иллюстрация. М. А. Шолохов. Судьба человека. 1962, с. *22*.

39
В. Н. Горяев
Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Невский проспект. М., «Худож. лит.», 1966, с. *22*.

40
Б. А. Маркевич
Обложка. А. С. Пушкин. Капитанская дочка (на англ. яз.). 1965, с. *23*.

41
М. П. Клячко
Суперобложка. Э. Хемингуэй. Старик и море. М., Детгиз, 1956, с. *23*.

42
Ф. В. Лемкуль. Иллюстрация. Чуковский. Джек—покоритель великанов. 1966, с. *23*.

43
М. И. Пиков
Полоса с иллюстрацией. Данте. Божественная комедия. М., Гослитиздат, 1961, с. *23*.

44
А. Ф. Билль
Начальная полоса. М. Горький. Сказки об Италии. М., «Худож. лит.», 1964, с. *23*.

45
Г. Д. Епифанов
Иллюстрация. А. С. Пушкин. Пиковая дама. М.—Л., «Худож. лит.», 1966, с. *23*.

46
С. Б. Телингатер
Суперобложка. Г. И. Успенский. Нравы Растеряевой улицы. М., Гослитиздат, 1963, с. *24*.

47
А. Д. Гончаров
Полоса с иллюстрацией. В. Шекспир. Гамлет. М., «Худож. лит.», 1964, с. *24*.

48
Ф. (Л.) Б. Збарский
Иллюстрация. Овидий. Любовные элегии. М., Гослитиздат, 1963, с. *24*.

49
Д. С. Бисти
Разворот. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. М., «Худож. лит.», 1967, с. *25*.

50
А. А. Васин
Суперобложка. Франсуа Вийон. Стихи. Гослитиздат, 1963, с. *24*.

51
И. И. Фомина
Переплет. Н. Демина. Троица Андрея Рублева. М., «Искусство», 1963, с. *26*.

52
Е. И. Коган
Суперобложка. Е. И. Кацпржак. История книги. М., «Книга», 1964, с. *26*.

53
В. В. Лазурский
Суперобложка. А. Г. Шицгал. Русский гражданский шрифт. М., «Искусство», 1959, с. *26*.

54
В. К. Тоотс
Титульный разворот. В. Тоотс. Современный шрифт. М., «Книга», 1966, с. *27*.

55
А. М. Бандзеладзе
Разворот. Песнь об Арсене. Тбилиси, «Накадули», 1966, с. *27*.

56
А. И. Макунайте
Титульный разворот. Литовские сказки. 1962, с. *27*.

57
Л. А. Ильина
Полоса. Ч. Айтматов. Джамиля. М., «Худож. лит.», 1965, с. *28*.

58
Г. В. Якутович
Иллюстрация. М. М. Коцюбинский. Тени забытых предков. Киев, «Дніпро», 1967, с. *28*.

59
М. П. Митурич
Обложка. М. Митурич. Командорские острова. М., «Сов. Россия», 1969, с. *28*.

60
С. А. Красаускас
Иллюстрация. Э. Межелайтис. Человек. Гослитиздат, 1963, с. *28*.

61
С. М. Пожарский
Иллюстрация. Л. Стерн. Сентиментальное путешествие. М., «Худож. лит.», 1968, с. *29*.

62
Л. С. Цуцкиридзе
Разворот. Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. М., «Худож. лит.», 1966, с. *29*.

НАЧАЛА МОСКОВСКОЙ КНИГИ. 20-е ГОДЫ

1
Д. И. Митрохин
(оформление обложки)
Н. Н. Купреянов
(гравюра «Броневики»).
Обложка журнала «Москва», 1918, № 1, с. *36*.

2
И. И. Нивинский
Заставка. А. В. Луначарский. Оливер Кромвель. М., ГИЗ, 1920, с. *37*.

3
Н. И. Пискарев
Шмуцтитул. А. В. Луначарский. Освобожденный Дон-Кихот. М., ГИЗ, 1922, с. *37*.

4
В. А. Фаворский
Обложка журнала «Печать и революция», 1923, № 4, с. *38*.

5
В. А. Фаворский
Гравюра на дереве. «Эдип». 1924, с. *39*.

6
А. Д. Гончаров
Фронтиспис. А. А. Блок. Двенадцать. 1924, с. *40*.

7
А. И. Кравченко
Иллюстрация. Л. М. Леонов. Деревянная королева. М.—Пб., изд. М. и С. Сабашниковых, 1923, с. *42*.

8
А. И. Кравченко
Обложка журнала «Гравюра и книга», 1924, № 1, с. *42*.

9
Г. А. Ечеистов
Книжный знак Н. М. Форегера. 1920, с. *43*.

10
П. Я. Павлинов
Концовка. Н. С. Лесков. Человек на часах. М., ГИЗ, 1926, с. *43*.

11, 12
А. А. Экстер
Буквицы. А. Я. Таиров. Записки режиссера. М., изд. Камерного театра, 1921, с. *44*.

13
Г. Б. Якулов
Титульный лист. А. Мариенгоф. Руки галстуком. М., «Имажинисты», 1920, с. *45*.

14, 15
П. В. Митурич
Страницы рукописной книги. В. В. Хлебников. Разин. 1921—1925, с. *46*.

16
Г. Д. и О. Д. Чичаговы
Страница. Н. Г. Смирнов. Путешествие Чарли. М.—Л., ГИЗ, 1924, с. *48*.

17
Г. Клуцис
Обложка журнала «Пролетарское студенчество», 1923, № 2, с. *48*.

18
А. М. Родченко
Иллюстрация. В. В. Маяковский. Про это. М.—Пб., ГИЗ, 1923, с. *49*.

19
А. Ган
Обложка журнала «Современная архитектура», 1926, № 1, с. *49*.

20
Л. М. Лисицкий
Страница. Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин, «Скифы», 1922, с. *51*.

21
И. Ф. Рерберг
Обложка. Д. Бересфорд. Дом № 73. М., «Круг», 1923, с. *52*.

22
С. Б. Телингатер
Наборная обложка. О. Савич. Пловучий остров. М., «Никитинские субботники», 1927, с. *52*.

23
Д. П. Штеренберг
Обложка. Р. Киплинг. 40 норд — 50 вест. М.—Л., «Мол. гвардия», 1931, с. *53*.

24
Ю. И. Пименов
Фронтиспис. А. Жаров. Осень — весна. М., ГИХЛ, 1933, с. *54*.

25
А. А. Дейнека
Иллюстрация. Джек Алтаузен. Первое поколение. М., «Мол. гвардия», 1933, с. *54*.

26
А. А. Дейнека
Иллюстрация. Б. Уральский. Электромонтер. М., ГИЗ, 1930, с. *55*.

27
В. А. Фаворский
Иллюстрация. С. Я. Маршак. Семь чудес. 1929, с. *56*.

28, 29
Н. В. Кузьмин
Рисунки из Пушкинской серии. 1929—1931, с. *57*.

30
В. А. Милашевский
Иллюстрация. Л. Аргутинская. Страница большой книги. М., «Мол. гвардия», 1932, с. *58*.

31
С. Б. Телингатер
Обложка. Слово предоставляется Кирсанову. М., ГИЗ, 1930, с. *59*.

32
Л. Р. Мюльгаупт
Иллюстрация. Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. 1932, с. *59*.

33
А. Д. Гончаров
Титульный разворот. М. Гершензон. Две жизни Госсека. М., «Мол. гвардия», 1933, с. *60*.

34
Н. Н. Купреянов
Иллюстрация. М. Горький. Дело Артамоновых. 1931, с. *60*.

ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ ЛЕНИНГРАДСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

1
С. В. Чехонин
Обложка. Е. Полонская. Гости. М.—Л., издательское товарищество «Книга», 1924, с. *64*.

2
Д. И. Митрохин
Шмуцтитул. Аристофан. Книга комедий. М.—Л., «Academia», 1930, с. *64*.

3
Н. И. Альтман
Обложка. В. Марков. Искусство негров. Пб., изд. Отдела изобразит. искусств Наркомпроса, 1919, с. *64*.

4
Б. М. Кустодиев
Иллюстрация. Н. С. Лесков. Штопельщик. Пб., «Аквилон», 1922, с. *65*.

5
В. В. Лебедев
Иллюстрация к книге «Верхом». М.—Л., ГИЗ, 1928, с. *65*.

6
Н. А. Тырса
Иллюстрация. В. Бианки. Лесные домишки. М.—Л., ГИЗ, 1927, с. *65*.

7
Е. И. Чарушин
Обложка. Е. Чарушин. Волчишко и другие. Л., ГИЗ, 1930, с. *65*.

8
А. Ф. Пахомов
Иллюстрация. Н. Островский. Как закалялась сталь. М.—Л., Детиздат, 1938, с. *66*.

9
Н. Ф. Лапшин
Иллюстрация. Путешествие Марко Поло. 1933. N-Y. The Limited Editions Club, 1934, с. *68*.

10
К. И. Рудаков
Иллюстрация. Ги де Мопассан. Милый друг. Л., Гослитиздат, 1936, с. *68*.

11
В. И. Курдов
Иллюстрация. Текки Одулок. Жизнь Имтеургена старшего. Л., Детиздат, 1934, с. *68*.

12
П. И. Басманов
Иллюстрация. В. В. Иванов. Избранное. 1956. Не издано, с. *69*.

13
Ю. А. Васнецов
Иллюстрация. Л. Толстой. Три медведя. Л., Детиздат, 1935, с. *69*.

14
Л. С. Хижинский
Иллюстрация. П. Мериме. Хроника времен Карла IX. М.—Л., Гослитиздат, 1963, с. *69*.

15
В. М. Конашевич
Обложка. А. С. Пушкин. Сказка о Золотом Петушке. М.—Л., Детгиз, 1949, с. *70*.

ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО КНИГИ

(Библиотека всемирной литературы)

1
Суперобложка. Рисунок С. В. Герасимова. М. Горький. Мать. Дело Артамоновых. М., «Худож. лит.», 1967, с. *74*.

2
Суперобложка. Рисунок Д. А. Шмаринова. Лев Толстой. Война и мир. Том I. М., «Худож. лит.», 1968, с. *74*.

3
Суперобложка. Рисунок А. П. Ливанова. Д. Фурманов. Чапаев. А. Серафимович. Железный поток. Н. Островский. Как закалялась сталь. М., «Худож. лит.», 1967, с. *74*.

4
Д. С. Бисти
Марка серии «Библиотека всемирной литературы». М., «Худож. лит.», с. *75*.

5
Книги серии «Библиотека всемирной литературы». М., «Худож. лит.», с. *75*.

6
Г. В. Якутович
Гравюры на суперобложке. М. М. Коцюбинский. Повести и рассказы. Леся Украинка. Стихотворения. Поэмы. Драмы. М., «Худож. лит.», 1968, с. *76*.

7
В. Г. Бехтеев
Иллюстрация к «Дафнису и Хлое» Лонга. Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт. Дафнис и Хлоя. Петроний. Сатирикон. Апулей. Метаморфозы, или Золотой Осел. М., «Худож. лит.», 1969, с. 77.

8
Д. С. Бисти
Суперобложка. Гомер. Илиада. Одиссея. М., «Худож. лит.», 1967, с. 77.

9
М. Рудаков
Иллюстрация. Александр Блок. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., «Худож. лит.», 1968, с. *78*.

10
А. Л. Каплан
Иллюстрация. Шолом-Алейхем. Тевье-молочник. Повести и рассказы. М., «Худож. лит.», 1969, с. *78*.

11
Суперобложка. Низами. Пять поэм. М., «Худож. лит.», 1968, с. *79*.

12
Суперобложка. Иллюстрация Г. Доре. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. М., «Худож. лит.», 1967, с. *79*.

13
Суперобложка. Гравюра Ф. Мазерееля. Шарль де Костер. Легенда об Уленшпигеле. М., «Худож. лит.», 1967, с. *79*.

ПЕРВАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ

1
А. Степонавичюс (СССР)
Суперобложка. К. Кубилинскас. Лягушка-королева. 1967, с. *84*.

2
Я. Сегава (Япония)
Иллюстрация. Масако Матсуно. Таро и бамбуковая веточка. 1963, с. *84*.

3
Э. Лудзати (Италия)
Обложка. Э. Лудзати. Сорока-воровка. 1964, с. *84*.

4
А. Бруновский (Чехословакия)
Иллюстрация. Г.-Х. Андерсен. Русалочка. 1967, с. *84*.

5
М. Митурич (СССР)
Иллюстрация. К. Чуковский. Краденое солнце. 1967, с. *85*.

6
В. Лосин (СССР)
Рисунок для обложки. А. Гайдар. Сказка о военной тайне. 1967, с. *85*.

7
В. Клемке (ГДР)
Иллюстрация. М. Лиф. Бык Фердинанд. 1965, с. *85*.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА КНИГ В СОКОЛЬНИКАХ

1
В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. В 55-ти томах. СССР. М., Изд. политической литературы, 1965. Высшая премия, с. *88*.

2
В. Йончев. Шрифты всех веков. Болгария. София, «Болгарский художник», 1966. Диплом I степени, с. *88*.

3
Н. В. Гоголь. Петербургские повести. СССР. М., «Худож. лит.», 1965. Диплом II степени, с. *88*.

4
Б. Немцова. Король времени. Чехословакия. Диплом I степени, с. *89*.

5
Письма В. И. Ленину из-за рубежа. СССР. М., «Мысль», 1966. Диплом II степени, с. *89*.

6
Г. Сенкевич. Трилогия. Том I. Огнем и мечом. Польша. Варшава, Государств. издат. ин-т, 1966. Диплом II степени, с. *88*.

7
Малая энциклопедия математики. ГДР. Лейпциг, изд. Библиограф. ин-та, 1967. Диплом II степени, с. *88*.

8
Будапешт (фотоальбом). Венгрия. Будапешт, изд. Корвина, 1966. Диплом III степени, с. *88*.

9
Солнце и луна. Румынские народные баллады. Румыния. Изд. худож. лит., 1966. Диплом III степени, с. *89*.

10
Иконы на Балканах. Югославия. Белград, изд. «Нолит»; Болгария. София, «Болгарский художник», 1967. Диплом III степени, с. *89*.

ДЕВЯТАЯ ВЫСТАВКА МОСКОВСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

1, 2
А. А. Васин
Заставка и иллюстрация. Б. Шоу. Пьесы. 1968, с. *92*.

3
Э. П. Визин
Иллюстрация. Арабские сказки. Тысяча и одна ночь. 1968, с. *92*.

4
Т. Толстая
Иллюстрация. А. Моруа. Прометей. 1967, с. *92*.

5
А. Д. Гончаров
Заставка. Ф. Вийон. Стихи. 1966, с. *92*.

6
М. П. Клячко
Иллюстрация. И. Бабель. Конармия. 1967, с. *93*.

7
Ю. М. Красный
Иллюстрация. В. Вишневский. Оптимистическая трагедия. 1967, с. *93*.

8
Н. Е. Попов
Фронтиспис. А. Платонов. Река Потудань. 1968, с. *93*.

9
Ю. И. Соостер
Иллюстрация. А. Львов. Бульвар Целакантус. 1966, с. *93*.

10
Е. А. Ганнушкин
Суперобложка. Государственная Оружейная палата Московского Кремля. 1967, с. *94*.

11
М. П. Митурич
Иллюстрация. С. Маршак. Угомон. 1967, с. *95*.

12
С. М. Пожарский
Шмуцтитул. Р. Штильмарк. Образы России. 1967, с. *96*.

13
В. А. Дувидов
Иллюстрация. Ю. Кирога. Голоса Сельвы. 1967, с. *96*.

14
И. А. Гусева
Каллиграфический лист. 1968, с. *96*.

15
Б. В. Трофимов
Иллюстрация. Вольтер. Кандид. 1967, с. *97*.

16
Кукрыниксы
И. Ильф и Е. Петров. Двенадцать стульев. 1968, с. *97*.

17
Ф. В. Лемкуль
Обложка. Даниил Харм. Что это было? 1967, с. *97*.

ВЫСТАВКА Д. Н. КАРДОВСКОГО

1
Д. Н. Кардовский
Заставка. А. П. Чехов. Каштанка. 1902—1903, с. *100*.

2
Д. Н. Кардовский
Иллюстрация. А. С. Грибоедов. Горе от ума. 1912, с. *100*.

3
Д. Н. Кардовский
Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Невский проспект. 1904, с. *100*.

4
Д. Н. Кардовский
Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Невский проспект. 1904, с. *100*.

5
Д. Н. Кардовский
Заставка. А. С. Грибоедов. Горе от ума. 1912, с. *100*.

6
Д. Н. Кардовский
Иллюстрация. Н. В. Гоголь. Ревизор. 1922—1923, с. *101*.

В. В. ЛАЗУРСКИЙ

Вадим Владимирович Лазурский. Портрет, с. *105*.

1
В. В. Лазурский
Переплет. Аристофан. Комедии. М., Гослитиздат, 1954, с. *106*.

2
В. В. Лазурский
Шмуцтитул. Аристофан. Комедии. М., Гослитиздат, 1954, с. *106*.

3
В. В. Лазурский
Переплет. Т. Каптерева. Веласкес и испанский портрет XVII века. М., «Искусство», 1956, с. *107*.

4
В. В. Лазурский
Разворот: шмуцтитул — концевая полоса. Т. Каптерева. Веласкес и испанский портрет XVII века. М., «Искусство», 1956, с. *107*.

5
В. В. Лазурский
Суперобложка. В. А. Моцарт. Реквием. М., Музгиз, 1956, с. *107*.

6
В. В. Лазурский
Титульный разворот. В. А. Моцарт. Реквием. М., Музгиз, 1956, с. *107*.

7
В. В. Лазурский
Разворот. А. С. Пушкин. Медный всадник. Верона, «Оффицина Бодони», 1968, с. *108—109*.

8
В. В. Лазурский
Суперобложка. А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. М., «Искусство», 1964, с. *110*.

9
В. В. Лазурский
Суперобложка. К. Кравченко. Сергей Тимофеевич Коненков. М., «Искусство», 1967, с. *110*.

10
В. В. Лазурский
Титульный разворот. К. Кравченко. Сергей Тимофеевич Коненков. М., «Искусство», 1967, с. *110*.

11
Гарнитура Лазурского, с. *111*.

Е. И. КОГАН

Евгений Исаакович Коган. Портрет, с. *113*.

1
Е. И. Коган
Переплет и разворот. Г. Манн. Юность короля Генриха Четвертого. М., Гослитиздат, 1939, с. *114*.

2
Е. И. Коган
Иллюстрация. Г. Манн. Юность короля Генриха Четвертого. М., Гослитиздат, 1939, с. *114*.

3
Е. И. Коган
Суперобложка и переплет. М. Горький. В людях. М., Детгиз, 1948, с. *115*.

4
Е. И. Коган
Титульный лист. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., «Искусство», 1937 (на англ. яз.), с. *116*.

5
Е. И. Коган
Натурщица. Карандаш, с. *117*.

6
Е. И. Коган
Натурщица. Тушь, кисть, с. *117*.

7
Е. И. Коган
Суперобложка, переплет и титульный разворот. Искусство книги, вып. 5. М., «Книга», 1969, с. *118*.

8
Е. И. Коган
Оформление. Ф. Карикаш. Янош Корбей. 1959, с. *118*.

9
Е. И. Коган
Оформление. Зульфия. Моя весна. М., «Сов. писатель», 1969, с. *118*.

10
Е. И. Коган
Плакат выставки шрифта и орнамента. 1960. Не издано, с. *118*.

11
Е. И. Коган
Иллюстрация. Н. Рыбак. Ошибка Оноре де Бальзака. 1957. Не издано, с. *118*.

12
Е. И. Коган
Разворот. М. Амман. Сад и весна. М., Издательство восточной литературы, 1960, с. *119*.

13—16
Е. И. Коган
Суперобложка, переплет, разворотный титул и дубльтитул. Д. Боккаччо. Декамерон. 1959—1963. Не издано, с. *120—121*.

Д. С. БИСТИ

Дмитрий Спиридонович Бисти. Портрет, с. *123*.

1
Д. С. Бисти
Шмуцтитул. И. Стоун. Жажда жизни. М., Гослитиздат, 1961, с. *124*.

2
Д. С. Бисти
Обложка. Дж. Колдуэлл. Отчаянное путешествие. М., Географгиз, 1960, с. *124*.

3
Д. С. Бисти
Суперобложка. Итало Кальвино. Барон на дереве. М., Гослитиздат, 1965, с. *125*.

4
Д. С. Бисти
Суперобложка с клапаном. Г. Стернин. Очерки русской сатирической графики. М., «Искусство», 1964, с. *126*.

5
Д. С. Бисти
Форзац. Г. Стернин. Очерки русской сатирической графики. М., «Искусство», 1964, с. *127*.

6
Д. С. Бисти
Суперобложка. Г. Грундиг. Между карнавалом и великим постом. М., «Искусство», 1964, с. *127*.

7—10
Д. С. Бисти
Развороты. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. М., «Худож. лит.», 1967, с. *128—129*.

11
Д. С. Бисти
Фронтиспис. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. М., «Худож. лит.», 1967, с. *130*.

12
Д. С. Бисти
Разворот. Е. Исаев. Суд памяти. М., Гослитиздат, 1964, с. *131*.

13
Д. С. Бисти
Суперобложка. С. Маршак. Лирические эпиграммы. М., «Сов. писатель», 1965, с. *132*.

14
Д. С. Бисти
Суперобложка. А. Рюноскэ. В стране водяных. М., «Худож. лит.», 1969, с. *132*.

15
Д. С. Бисти
Иллюстрация. А. Рюноскэ. В стране водяных. М., «Худож. лит.», 1969, с. *132*.

16
Д. С. Бисти
Разворот. Б. Брехт. Матушка Кураж и ее дети. Сделано для выставки в Лейпциге. 1965, с. *133*.

17
Д. С. Бисти
Суперобложка. С. Михалков. Настроение. 1969, с. *133*.

А. П. ЛИВАНОВ

Андрей Павлович Ливанов. Портрет, с. *135*.

1
А. П. Ливанов
Иллюстрация. М. А. Шолохов. Они сражались за Родину. 1959, с. *136*.

2
А. П. Ливанов
Партизанские тропы. Акварель. 1942, с. *136*.

3
А. П. Ливанов
Шмуцтитул. А. Бек. Волоколамское шоссе. 1957, с. *137*.

4
А. П. Ливанов
Иллюстрации. Д. Фурманов. Чапаев. 1959, с. *138*.

5—7
А. П. Ливанов
Заставки. Сборник дагестанских рассказов. 1958, с. *139*.

8
А. П. Ливанов
Эскиз иллюстрации. Вс. Иванов. Бронепоезд 14-69. 1964. Карандаш, с. *140*.

9
А. П. Ливанов
Иллюстрация. Вс. Иванов. Бронепоезд 14-69. 1964, с. *140*.

10
А. П. Ливанов
Форзац. П. Нилин. Жестокость. 1963, с. *140*.

11
А. П. Ливанов
Иллюстрация. П. Нилин. Жестокость. 1963, с. *140*.

12
А. П. Ливанов
Заставка. Н. Чуковский. Балтийское небо. 1958, с. *141*.

В. В. ЛЕБЕДЕВ

Владимир Васильевич Лебедев. Портрет, с. *143*.

1
В. В. Лебедев
Разворот. С. Маршак и В. Лебедев. Вчера и сегодня. Л., «Радуга», 1925, с. *144*.

2
Разворот. Слон. Жираф. С. Маршак. Сказки, песни, загадки. М., 1960, с. *144*.

3
Разворот. В. В. Лебедев. Охота. Л-д, 1968, с. *144*.

4
Иллюстрация. Усатый-полосатый. С. Маршак. Сказки, песни, загадки. М., 1960, с. *145*.

Л. А. КРАВЧЕНКО

Лина Алексеевна Кравченко. Портрет, с. *147*.

1
Л. А. Кравченко
Заставка. М. Конопницкая. Избранное. М., Гослитиздат, 1950, с. *148*.

2
Л. А. Кравченко
Заставка. М. Конопницкая. Избранное. М., Гослитиздат, 1950, с. *148*.

3
Л. А. Кравченко
Заставка. Польская новелла. М., Гослитиздат, 1949, с. *148*.

4
Л. А. Кравченко
Иллюстрация. З. Винтер. Магистр Кампанус. М., Гослитиздат, 1953, с. *149*.

5
Л. А. Кравченко
Обложка. Ф. де Рохас. Селестина. М., Гослитиздат, 1959, с. *150*.

6
Л. А. Кравченко
Гравюра. Ф. де Рохас. Селестина. М., Гослитиздат, 1959, с. *150*.

7, 8
Л. А. Кравченко
Иллюстрации. Менандр. Комедии. Герод. Мимиамбы. М., Гослитиздат, 1964, с. *150*.

9
Л. А. Кравченко
Иллюстрация. А. Мицкевич. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1955, с. *151*.

10
Л. А. Кравченко
Иллюстрация. Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1962, с. *151*.

И. И. БЕКЕТОВ

Иван Иванович Бекетов. Портрет, с. *153*.

1
И. И. Бекетов
Обложка. Слово о полку Игореве. 1957, с. *154*.

2
И. И. Бекетов
Титульный лист. Славянские песни и сказки. 1947, с. *154*.

3
И. И. Бекетов
Титульный лист. Н. Н. Соболев. Русский орнамент. 1955, с. *154*.

4
И. И. Бекетов
Форзац. И. П. Котляревский. Энеида. М., Гослитиздат, 1961, с. *154*.

5
И. И. Бекетов
Орнамент. Из архива художника, с. *155*.

6
И. И. Бекетов
Заставка. И. П. Котляревский. Энеида. М., Гослитиздат, 1961, с. *155*.

НЕПОЛНЫЙ ИТОГ

50 лет советского искусства. 1917—1967, с. *159*.

«ГРАФИКА ПИКАССО»

И. Эренбург, М. Алпатов. Графика Пикассо. М., «Искусство», 1967, с. *161*.

«ЛИТОВСКАЯ ГРАФИКА. 1964—1965» «КНИГА И ХУДОЖНИК»

Литовская графика. 1964—1965. (Альбом). Вильнюс, «Вага», 1966, с. *163*.

Б. В. ВАЛУЕНКО. «НАБОРНЫЙ ТИТУЛ И РУБРИКИ КНИГИ»

Киев, «Техника», 1967, с. *165*.

ПОПУЛЯРНО ОБ ИСКУССТВЕ ШРИФТА

Б. Воронецкий, Э. Кузнецов. Шрифт. Л., «Художник РСФСР», 1967, с. *167*.

IX ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНКУРС НА ЛУЧШИЕ ИЗДАНИЯ

1
Н. Н. Симагин
Переплет. Документы Великого Октября. М., Политиздат, 1967, с. *171*.

2
С. Б. Телингатер
Титульный разворот. Страна свершений и открытий. М., «Мысль», 1967, с. *171*.

3
С. А. Данилов, Ю. К. Курбатов
Оформление серии «Советский Союз». М., «Мысль», 1967, с. *172*.

4
Разворот. «Физика» для VI класса. М., «Просвещение», 1967, с. *172*.

5
Оформление серии «Эстония». Таллин, «Ээсти Раамат», 1967, с. *172*.

6
Э. Окас и В. Тоотс
Разворот. Ф. Туглас. Море. Таллин, «Ээсти Раамат», 1967, с. *172*.

7
Переплет. Сельскохозяйственная энциклопедия. Рига, «Лиесма», 1967, с. *173*.

8
С. Б. Телингатер
Суперобложка. К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. М., Политиздат, 1967, с. *173*.

9
Суперобложка. В. И. Лоскутов. Управляющие математические машины. М., «Мир», 1966, с. *173*.

10
А. Д. Гончаров
Разворот. А. Блок. Двенадцать. М., «Худож. лит.», 1966, с. *173*.

11
Г. Ханджян
Разворот. П. Севак. Несмолкающая колокольня. Ереван, «Айастан», 1966, с. *173*.

12
Ф. Б. Збарский
Суперобложка. Н. Померанцева. Русская деревянная скульптура. М., «Сов. художник», 1967, с. *174*.

13
Г. В. Дмитриев
Суперобложка. Памятники мирового искусства. М., «Искусство», 1967, с. *174*.

14
Н. В. Кузьмин
Суперобложка. Ю. Тынянов. Малолетный Витушишников. М., «Худож. лит.», 1967, с. *174*.

15
Г. В. Якутович
Обложка. М. Пригара. Козак Голота. Киев, «Веселка», 1967, с. *174*.

16
М. В. Тарасова
Титульный разворот. Уральские частушки о любви. Пермское издательство, 1966—1967, с. *174*.

17
Г. Ковенчук
Суперобложка и футляр. Илья Ильф. Из записных книжек. Л., «Художник РСФСР», 1967, с. *174*.

18
Г. Кроллис
Суперобложка. Мы. Рига, «Лиесма», 1967, с. *175*.

19
Д. С. Бисти
Суперобложка. В. Маяковский. Владимир Ильич Ленин. М., «Худож. лит.», 1967, с. *175*.

20
В. А. Григорьев
Оформление. Антология казахской поэзии. Алма-Ата, «Жазуши», 1967, с. *175*.

Указатель имен

Агин Александр Андреевич (1817—1875) 142
Адалян Н. 182
Айтматов Ч. 29
Аксаков С. Т. 185
Алексеев Николай Васильевич (1894—1934) 67
Алимов Борис Александрович (род. 1932) 95
Алпатов М. В. 90, 161, 184, 185
Алтаузен Д. 54
Алфеевский Валерий Сергеевич (род. 1906) 179
Альд Мануций 111
Альтман Натан Исаевич (1889—1970) 64, 65
Алякринский Петр Александрович (1892—1961) 50, 180
Алянский С. М. 181
Амман М. 119
Андерсен Г.-Х. 84
Андреев Н. А. 176
Андреев О. А. 181
Андриевич Валентин Валентинович (род. 1908) 179
Аникст Михаил Александрович (род. 1938) 95
Анин Б. 182, 184
Анненков Юрий Павлович (род. 1889) 13, 52, 181
Анохин А. В. 184
Антонов Р. 184
Аполлинер Г. 44
Аргутинская Л. 58
Аристофан 65, 105, 106
Аркин Д. Е. 36
Афанасьев В. 180
Ашрафи М. 179

Бабель И. Э. 93, 94
Бажов П. П. 71
Бальзак О. 118
Бандзеладзе Александр Матвеевич (род. 1927) 27
Барабаш Сергей Евгеньевич 133
Барбюс А. 17

В указатель включены все имена, встречающиеся в основном тексте и в библиографии. Имена художников книги выделены курсивом с указанием некоторых дополнительных сведений.

Бархин С. М. 95
Басманов Павел Иванович (род. 1906) 64, 69, 72
Басманова Наталья Георгиевна (род. 1906) 181
Басов Бениамин Матвеевич (род. 1913) 23, 181
Батоев Б. Б. 179
Безин И. 135
Безыменский А. 61
Бек А. 135, 137
Бекетов Иван Иванович (1906—1968) 153—156
Белоглазова 181
Бельтц Ю. 84
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) 11, 63, 64, 101, 182
Бердслей Обри Винсент (1872—1898) 44
Бересфорд Д. 52
Берков П. Н. 179
Берман М. 185
Бехтеев Владимир Георгиевич (1878—1971) 18, 77, 79, 182
Бианки В. В. 65
Билибин Иван Яковлевич (1876—1942) 182
Билль Александра Феликсовна (род. 1914) 23
Бисти Дмитрий Спиридонович (род. 1925) 24, 75, 77, 92, 123—127, 129, 131—134, 172, 174, 182
Бишофф Хельмут (ФРГ) 84
Блок А. А. 13, 40, 52, 78, 80 173, 181
Блохин И. С. 181
Богдеско Илья Трофимович (род. 1923) 184
Богушевич Ф. 149
Бодеккер Альбрехт фон (род. 1932, ГДР) 84
Бодони Джиамбаттиста (1740—1813, Италия) 111
Боккаччо Д. 121, 122
Боклевский Петр Михайлович (1816—1897) 182
Болашенко Г. 179, 182, 183
Большаков М. В. 181
Бомбова Вера (ЧССР) 83
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905) 36
Боронецкий И. Н. 180
Бранкуси 90
Брейгель П. 77, 180
Брехт Б. 113, 120, 126, 132, 147
Брик О. М. 43
Брилич-Мажуранич И. 84
Бродаты Лев Григорьевич (1889—1954) 91
Бродский Савва Григорьевич (род. 1923) 79, 182
Бруни Иван Львович (род. 1920) 179
Бруни Лев Александрович (1894—1948) 179
Бруновский Альбин (ЧССР) 84, 85
Брусиловский Анатолий Рафаилович (род. 1932) 96
Бубнова Л. 182
Будогоский Эдуард Анатольевич (род. 1903) 64
Булака Мечиславас Альбино (род. 1907) 182
Булатов Этик Владимирович (род. 1933) 179
Буркова И. Е. 185
Бурдин В. 183
Бурмагины Генриетта Николаевна (род. 1937) и Николай Васильевич (род. 1932) 182
Буров К. М. 180, 182
Буторина Е. И. 181, 183
Быкова В. Я. 180

Валлоди А. 84
Валуенко Б. В. 165
Вальдман Э. 180
Валювене Сигурте Повило (род. 1931) 84, 179, 182
Ван-Гог В. 124, 125
Варшавский Л. Р. 37
Василенок А. 181
Васильев Ю. 184
Васин Александр Андреевич (род. 1915) 24, 91, 93
Васнецов Юрий Алексеевич (род. 1900) 64, 67, 69, 72, 84, 160, 182
Ватагин Василий Алексеевич (1883—1969) 179
Вахтангов Е. Б. 9
Веласкес Д. 105, 106
Верейский Орест Георгиевич (род. 1915) 20, 182
Веснин А. А. 46, 61
Веснин В. А. 61
Вечерский Ю. 182
Вздорнов Г. И. 179
Визин Эммануил Павлович (род. 1904) 91, 93
Вийон Ф. 29, 92, 93, 94
Винтер З. 147—149
Винтер Клаус (род. 1928, ФРГ) 84
Виппер Б. Р. 50
Витовска Крыстына (род. 1926, Польша) 84
Вишневский В. 93, 94
Власов Борис Васильевич (род. 1936) 72
Власов Василий Андрианович (род. 1914) 64, 71, 179
Волков Н. 181
Волков-Ланнит А. Ф. 175
Вольтер Ф. М. 95, 97
Воркунова Н. 184
Воронецкий Б. 167, 168, 181
Воронова О. 183
Ворошильский В. 83
Востокова С. 186
Вртилка Я. (ЧССР) 186
Врубель Михаил Александрович (1856—1910) 9
Вялов Константин Александрович (род. 1900) 54

Гайдар А. 85
Галанин Игорь Иванович (род. 1937) 98
Гальперина Э. 179
Гамзатов Р. 93
Ган Алексей Михайлович 47, 49, 61, 160
Ганкина Э. З. 180, 185
Ганнушкин Евгений Александрович (род. 1925) 95, 97, 133
Гауф В. 185
Гедминас А. 179
Гейне Г. 61
Генрих IV 114
Герасимов Сергей Васильевич (1885—1964) 16, 30, 54, 74, 76, 77, 79
Геращенко И. 180
Герман Б. 183
Гернет Н. 184
Герцен А. И. 76
Герценберг В. Р. 182
Герчук Ю. Я. 179, 182, 185
Гершензон М. 60
Гете И. В. 34

Гибавичюс Ритмаутас-Винцентас (род. 1935) 163, 164, 179
Гимон Р. 180
Гинзбург М. Я. 61
Гитлер А. 126
Глазычев В. Л. 74
Глогер Г. 84
Гложник Винцент (род. 1919, ЧССР) 34
Гоголь Н. В. 13, 19, 23, 43, 49, 89, 91, 99, 100, 101, 102, 142
Гойя Ф. 37
Голешковский К. 185
Голомшток И. Н. 185
Голсуорси 113, 115
Голяховская Алина Евгеньевна (род. 1927) 182
Голяховский Евгений Николаевич (1902—1971) 182
Гомберг-Вержбинская Э. П. 182
Гомер 9, 77
Гомес де ла Серна Г. 84
Гончаров Андрей Дмитриевич (род. 1903) 24, 40, 41, 50, 54, 59, 61, 92, 93, 112, 124, 173, 182, 183, 184
Гончарова Н. А. 180
Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962) 44
Гордезиани Б. П. 181, 185
Гордин Я. 179
Горленко Н. 183, 184
Горчаков А. 183
Горчаков В. 183
Горький А. М. 16, 23, 34, 61, 73, 74, 113, 115, 117
Горяев Виталий Николаевич (род. 1910) 23, 91, 179, 182, 183
Гофман Э. Т. А. 43, 79, 148, 151
Грабарь И. Э. 46, 47
Гравело Гюбер Франсуа (1699—1773, Франция) 75
Градяньски Януш (Польша) 185
Грибоедов А. С. 18, 100, 101
Григорьев В. А. 174
Гримм (братья) Я. и В. 83
Гриффо Франческо (XV век, Италия) 111, 112
Гросс Георг (1893—1959. Германия) 52
Грундиг Г. 124, 127
Грюдгенс 34
Гуревич М. 135
Гурьева Т. Г. 181, 182
Гусева Ирина (род. 1936) 97
Гутнов Эльбрус Александрович (род. 1906) 61

Давыдов Д. 186
Данилов Л. 171
Данилов С. 182
Данилов Сергей Анатольевич (род. 1930) 173
Данте 23, 79, 112
Двораковский Валериан Дмитриевич (род. 1904) 18, 71
Девишев А. А. 184
Дейнека Александр Александрович (1899—1969) 16, 30, 41, 50, 54, 57, 61
Дехтерев Борис Александрович (род. 1908) 84, 180, 182
Джами 179
Диккенс Ч. 79, 80
Дмитриев Гордиан Васильевич (род. 1929) 174
Дмитриева Н. 183
Добрицын Александр Иванович (род. 1930) 96
Доброковский Мечислав Васильевич (—1937) 54, 61
Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957) 11, 30, 36, 63, 64, 101, 160
Довженко А. П. 182
Домогацкий Владимир Владимирович (род. 1909) 80
Доре Гюстав (1832—1883, Франция) 79, 185
Дорош Е. 179, 183, 184
Достоевский Ф. М. 9, 11, 14, 61, 64
Дубинский Давид Александрович (1920—1960) 20, 30, 179, 180, 182, 184
Дувидов Виктор Аронович (род. 1932) 97, 98
Дьори Миклош (Венгрия) 185
Дюрер А. 37
Дюфи Рауль (1877—1953, Франция) 57

Егоров Яков Дмитриевич (1904—1954) 160
Елисеев Анатолий Михайлович (род. 1930) 179
Елкин Василий Николаевич (род. 1897) 61
Епифанов Геннадий Дмитриевич (род. 1900) 23, 67
Еремина Татьяна Алексеевна (род. 1912) 179, 180
Ермолаев Адриан Михайлович (род. 1900) 180
Ермолаева Вера Михайловна (1893— после 1937) 64, 143, 160
Есенин С. А. 54
Ефимов Иван Семенович (1879—1959) 182
Ечеистов Георгий Александрович (1897—1946) 41, 43, 61

Жаворонкова А. 180
Жадова Л. А. 184
Жаров А. 54
Жилите Янина Грасильда Ионо (Бируте) (род. 1930) 84, 179
Жуков Николай Николаевич (род. 1908) 175, 180
Жутовский Борис Иосифович (род. 1933) 96

Заборов Борис Абрамович (род. 1935) 182
Заварова А. 183
Загянская Г. 184
Зальцман Юрий Израилевич (род. 1935) 179
Захваточи Я. 90
Збарский Феликс—Лев Борисович (род. 1931) 24, 160, 174
Звейсалниек В. 184
Зелинский К. Л. 47
Зернов Б. 185
Зильберштейн И. С. 182
Зименко В. М. 179
Зичи Михай (Михаил Александрович) (1827—1906) 185
Золя Э. 67
Зульфия 113, 117, 118
Зырянов И. В. 174

Иван Грозный 106
Иванов Вс. 59, 69, 72, 135, 141
Ивенский С. 182
Ильин Николай Васильевич (1894—1954) 160
Ильина Лидия Александровна (род. 1915) 29, 182
Ильф И. 94, 174
Ильяшенко Л. 182, 184
Иоб Чвиета (род. 1925, Югославия) 84
Иогансон Б. В. 159, 182
Иоффе М. Л. 184
Исаев Е. 126, 131
Йончев В. 87, 89

Кабаков Илья Иосифович (род. 1933) 180
Калачев Спартак Владимирович (род. 1930) 84, 179
Кальвино И. 124
Каменский А. А. 76
Камкин О. А. 180
Каневский Аминадав Моисеевич (р. 1898) 19, 182
Канцедикас А. 184
Капанадзе З. 86
Каплан Анатолий Львович (род. 1902) 76, 78
Капланский Е. Ф. 181
Капр Альберт (род. 1908, ГДР) 165
Каптерева Т. П. 106
Кардовский Дмитрий Николаевич (1866—1943) 33, 64, 99, 101, 102, 182
Карикаш Ф. 118, 121
Карлов Георгий Николаевич (род. 1905) 180, 182
Касиян Василий Ильич (род. 1896) 182
Катков В. 183
Кацпржак Е. И. 26, 117, 120
Кашш Янош (род. 1927, Венгрия) 84
Кент Рокуэлл (1882—1970) США) 79
Кернес И. 179, 180, 183
Кибрик Евгений Адольфович (род. 1906) 14, 67, 176, 182
Киплинг Р. 52, 53
Кипнис 154
Кирога Ю. 97, 98
Кирсанов С. 59, 61
Киселев М. 183
Киселев Юрий Николаевич (род. 1910) 179
Кискачи Ю. Ф. 182
Кислякова И. 184
Клемке Вернер (род. 1917, ГДР) 83, 85
Климова М. А. 180
Клуцис Густав Густович (1895—1944) 49, 61
Клячко Марк Петрович (род. 1924) 23, 93, 94, 160
Кобуладзе Сергей Соломонович (род. 1910) 19
Ковенчук Георгий Васильевич (род. 1933) 72, 174
Коган Евгений Исаакович (род. 1906) 26, 113—115, 117, 119, 120—122
Коджоян Акоп Карпович (1883—1959) 182
Козлинский Владимир Иванович (1891—1967) 182
Козловский Константин Степанович (род. 1905) 183
Кокорин Анатолий Владимирович (род. 1908) 20, 94
Колдуэлл Э. 123, 124
Коллоди К. 84
Коллом Эрнст (род. 1908) 183
Конашевич Владимир Михайлович (1888—1963) 13, 30, 63, 64, 67, 71, 84, 113, 143, 183
Коненков С. Т. 107, 110
Коновалов Г. 182
Конопницкая М. 148
Кончаловский П. П. 54
Кордюк В. Д. 182
Коринец Ю. 158
Корнилов П. 184
Коровин Ювеналий Дмитриевич (род. 1914) 84, 94, 179
Костер Ш. 77, 79, 180
Костин В. И. 183
Котляревский П. 154
Коцюбинский М. М. 29, 76, 77, 185
Кочергин Николай Михайлович (род. 1897) 67, 179
Кравченко Алексей Ильич (1889—1940) 13, 43, 79, 147, 151
Кравченко К. С. 110, 183, 185
Кравченко Лина Алексеевна (1911—1967) 147—152, 183
Красаускас Стасис Альгердович (род. 1929) 29, 175, 183
Краснов П. 179, 183
Красный Юрий Михайлович (род. 1925) 93, 94, 160
Кришина Е. В. 182
Кроллис Гунарс Эдуардович (род. 1932) 86, 174
Кромвель О. 36
Крукайте Р. 182
Крукшанк 79
Крученых А. Е. 44
Крынский Анатолий 183
Кубанейшвили Теймураз Луарсабович (род. 1924) 185
Кублинскас К. 83, 85
Кудрявцева Л. С. 180, 185
Кузанян Павел Михайлович (род. 1901) 97, 181
Кузминскис Ионас Миколо (род. 1906) 164, 183
Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878—1968) 36
Кузнецов Э. Д. 167, 168, 181
Кузьмин Николай Васильевич (род. 1890) 20, 57, 160, 174, 179, 183

Кукрыниксы (Куприянов Михаил Васильевич, род. 1903, *Крылов* Порфирий Никитич, род. 1902, *Соколов* Николай Александрович, род. 1903) 20, 97, 183
Куперман Юрий Леонидович (род. 1940) 94
Купецян А. 159
Купреянов Николай Николаевич (1894—1933) 14, 33, 35, 36, 42, 48, 57, 59, 61, 183
Куприн А. 20
Купцов И. 180, 181, 182
Курбанов Хайруллах Магомедович (род. 1936) 183
Курбатов Юрий Константинович (род. 1931) 173
Курдов Валентин Иванович (род. 1905) 18, 64, 67, 69, 71, 84, 160, 183
Курочкина Т. 182, 184
Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927) 13, 63, 64, 180
Кучас Антанас Аполлинаро (род. 1909) 164
Кыштымов Борис Павлович (род. 1927) 179

Лабас Александр Аркадьевич (род. 1900) 52
Лада Йозеф (ЧССР) 186
Ладигайте Мария (род. 1931) 84
Лазарев В. Н. 175
Лазурский Вадим Владимирович (род. 1909) 26, 105, 106, 107, 111, 112, 159, 185
Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1946) 13, 101
Лаптев Алексей Михайлович (1905—1965) 183
Лапшин Николай Федорович (1888—1942) 64, 67, 69, 143, 160, 179, 180
Ларетей Хельдур Иоханнесович (род. 1933) 86
Ларионов Михаил Федорович (1881—1964) 44
Ласунский О. Г. 179
Лебедев Владимир Васильевич (1891—1967) 13, 30, 35, 63, 64, 65, 67, 84, 143, 146, 160, 183
Лебедева С. Д. 54
Левитин Е. С. 179, 183, 184
Лежнев А. 44
Лемкуль Федор Викторович (род. 1914) 23, 84, 97, 98, 179, 183
Ленин В. И. 9, 24, 73, 87, 89, 127, 129—132, 171, 175, 184
Леонардо да Винчи 176
Леонов Л. М. 3, 99, 102
Лесков Н. С. 13, 18, 20, 43, 65
Леся Украинка 77
Лермонтов М. Ю. 160
Ливанов Андрей Павлович (1910—1965) 74, 135, 136, 138, 140—142, 183
Лионни Лео (род. 1910, США) 83
Липинская Е. 183
Липович И. Н. 182
Лисицкий Эль (Лазарь Маркович) (1890—1941) 13, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 61, 160, 183
Литвинова Т. 184
Лиф М. 83, 84
Лонг 18, 77, 79
Лонгони Альберто (Италия) 84
Лопухова Надежда Иосифовна (род. 1928) 179
Лосин Вениамин Николаевич (род. 1931) 84, 85, 179
Лоскутов В. С. 173
Лось Елена Георгиевна (род. 1933) 179
Лощиц Ю. 184
Луговец В. 180
Лудзати Эмануэле (род. 1921, Италия) 83, 85
Лукачевская А. 185
Луначарский А. В. 13, 14, 36, 43, 47, 153
Лу Синь 121, 147
Львов А. 93
Львов С. 180
Люшин Владимир Иванович (1898) 54
Ляхов В. Н. 180

Маврина Татьяна Алексеевна (род. 1902) 84, 160, 179, 180, 183
Мадач И. 87
Мазереель Франс (род. 1889, Бельгия), 79, 185
Макаревич В. М. 159, 179
Макунайте Альбина Ионо (род. 1926) 27, 164, 179
Малевич Казимир Северинович (1878—1935) 47
Малевич О. 186
Манн Г. 113, 114, 115, 120
Мардерштейг Д. (Италия) 112
Мариенгоф А. 44, 45, 54
Маринетти Ф. Т. 44
Маркевич Борис Анисимович (род. 1925) 183
Марко Поло 69
Марков В. 64, 65
Маркс К. 173
Мартини-Бернарди Н. 112
Маруки Ири (Япония) 84
Маршак С. Я. 14, 41, 56, 95, 98, 132, 143, 144, 145, 175
Матафонов В. 180, 183, 184
Матисс Анри (1869—1954, Франция) 132
Матсуно М. 85
Маяковский В. В. 13, 24, 44, 48, 49, 92, 113, 127, 129—132, 153, 172, 175
Межелайтис Э. 29, 182
Мейерхольд В. Э. 9, 153
Мелвилл Г. 75, 79
Менандр 147, 148, 151
Мериме П. 69, 72, 77, 79, 124
Миланова И. В. 179
Милашевский Владимир Алексеевич (род. 1893) 57, 58, 183
Миллер Г. 47
Мильчин А. Э. 180
Минаев Владимир Николаевич (род. 1912) 179, 183
Минаев Е. 182, 189
Мирзоев А. 183
Мирска М. 90
Митрохин Дмитрий Исидорович (род. 1883) 11, 35, 36, 64, 65, 67, 113, 183
Митурич Май Петрович (род. 1925) 29, 84, 85, 95, 98, 179, 185
Митурич Петр Васильевич (1887—1956) 44, 46, 50
Михайлова Т. 181
Михалков С. В. 124, 133
Мицкевич А. 113, 147, 148, 151
Могилевский Александр Павлович (род. 1885) 50
Моисеев О. 184
Молок Ю. А. 181, 184
Мондриан П. 47
Моне К. 132
Монин Евгений Григорьевич (род. 1931) 84, 99, 179
Моор Дмитрий Стахиевич (1883—1946) 61
Мопассан Ги де 20, 67, 69
Морозов Алексей Николаевич (1896—1965) 183
Моррис Вильям (1834—1896, Англия) 185
Моррисон С. 165
Моруа А. 93
Мосиев Эдди Давыдович (род. 1937) 72
Мосин Анатолий Герасимович (род. 1924) 183
Моцарт В. 106
Мочалов Сергей Михайлович (1902—1957) 176, 183
Мулляр Л. 183
Муравски Эльжбета (род. 1938) и Муриан (род. 1934, Польша) 83
Муратов Николай Евгеньевич (род. 1903) 71
Муратов П. П. 35
Мурина Е. Б. 181, 184
Мухина В. И. 54
Мюльгаупт Лев Ричардович (род. 1900) 41, 59, 61

Нарбут Георгий Иванович (1886—1920) 11
Некрасов Н. А. 9, 19, 102
Немировский Е. Л. 180, 186
Немцова Б. 87, 89
Нехорошев Ю. И. 181
Нечаев М. 179
Нивинский Игнатий Игнатьевич (1881—1933) 36
Низами 79
Николаев Н. 182
Николаевич М. 186
Никольский Георгий Евлампиевич (род. 1906) 179
Нилин П. 135, 141, 142
Нодье Ш. 154
Нолев-Соболев Юрий Александрович (род. 1928) 96
Нуссбаумер Пауль (род. 1934, Швейцария) 84

Образцов С. В. 41
Овидий 24
Оганесян Е. К. 181
Окас Эвальд Карлович (род. 1915) 173, 175
Окруцкий Я. 186
Олеша Ю. К. 91
Оливьери Руджеро (Италия) 112
Олсен Иб Спанг (род. 1921, Дания) 84
Онуфриюк С. 182
Орешкин Д. 182
Орфф К. 84
Осокин В. 183
Островский А. Н. 9
Островский В. 117
Островский Г. 180
Островский Н. А. 66, 67, 74, 78
Остроумова-Лебедева А. П. 57

Павлинов Павел Яковлевич (1881—1966) 18, 41, 43, 183
Пальчинскайте В. 182
Пантелеев Л. 184
Паулюк Фелицита Карловна (род. 1925) 179
Пахомов Алексей Федорович (род. 1900) 19, 63, 64, 65, 66, 67, 84, 184
Пахомов В. В. 165
Певзнер Л. 183
Перельон Селедонио (Испания) 84
Петров В. Н. 86, 182, 183, 184, 185
Петров Е. Н. 97
Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939) 63, 64, 184
Пешек Людек (род. 1919, ЧССР) 84
Пивоваров Виктор (Виталий) Дмитриевич (род. 1937) 84, 108, 181, 185
Пийльман С. 183
Пикассо Пабло (род. 1881, Франция) 161, 162, 185
Пиков Михаил Иванович (род. 1903) 23, 41, 61, 79
Пименов Юрий Иванович (род. 1903) 50, 54, 57, 185
Писахов С. 184
Пискарев Николай Иванович (1898—1959) 13, 41, 43, 59
Пискунов К. Ф. 180
Пистунова А. 179, 184
Пластов Аркадий Александрович (род. 1893) 184
Платонов А. 93, 95
По Э. 10, 67
Подобедова О. И. 179
Подольский Лев Борисович (род. 1923) 92
Пожарский Сергей Михайлович (1900—1970) 29, 67, 97
Покров Н. 183
Полевой Б. Н. 175
Полонская Е. 64
Полонский В. 35, 45
Полторацкий В. 183
Поляков Михаил Иванович (род. 1903) 41, 61
Попов А. 175
Попов В. В. 185
Попов Николай Евгеньевич (род. 1938) 93, 95
Попова Любовь Сергеевна (1889—1924) 184

Попова Н. И. 183
Потапов И. А. 179
Правдивцева Т. 179, 180, 184
Пранцукас Э. 180
Пресняков Владимир Алексеевич (род. 1925) 184
Пригара М. 174
Прокофьев А. 72
Пророков Борис Иванович (род. 1911) 180, 182, 185
Прус Б. 148, 149
Пушкин А. С. 9, 11, 23, 32, 43, 57, 64, 71, 74, 109, 111, 117, 172, 183, 184

Рабле Ф. 59, 61
Равлюк Н. 185
Радлов Николай Эрнестович (1889—1942) 47, 64, 113, 184
Ракутин Юрий Михайлович (род. 1926) 180
Ратайчак Ю. 84
Рачев Евгений Михайлович (род. 1906) 84, 184
Рерберг Иван Федорович (1892—1957) 50, 52, 160, 180
Рид Г. 185
Рид Д. 11, 79, 92
Родченко Александр Михайлович (1891—1956) 14, 44, 49, 52, 160, 184
Рожкалн Дайнис Альфредович (род. 1928)
Розанова Ольга Владимировна (1886—1918) 44
Розанова Н. Н. 179, 180, 181, 184
Розенблатт О. 159
Розенблюм Ю. 182
Ройтер Михаил Григорьевич (род. 1916) 181
Роллан Р. 14
Ростовцева Лия Львовна (род. 1911) 93
Рублев А. 26
Рудаков Константин Иванович (1891—1949) 20, 67, 69, 179, 184
Рудаков Михаил Захарьевич (род. 1914) 78, 79, 80, 94
Рудо М. 185
Рудакова Л. 183
Русакова А. Д. 182
Русаков Ю. А. 183
Русли М. 147
Руссо Ж.-Ж. 75, 113
Руставели Ш. 19, 29
Рыбак Н. 118
Рыльский М. 117
Рюноскэ А. 125, 132
Рябчиков Е. 171

Сабашниковы М. и С. 13, 36, 43
Савелов М. 179
Савельев Л. 175
Савич О. 52
Садиль И. 84
Сазонов Анатолий Пантелеймонович (род. 1920) 184
Салтыков-Щедрин М. Е. 20, 71
Салько Н. 185
Самородов Б. П. 185
Самохвалов Александр Николаевич (род. 1894) 64, 67
Сандберг И. 84
Сандберг Лассе (род. 1924, Швеция) 84
Сарыкулова Г. 180
Сахарова Н. 86
Светлова Н. 182
Свешников Борис Петрович (род. 1927) 79
Свирин А. Н. 106, 110
Севак П. 173
Сегава Ясуо (Япония) 83, 85
Седельников Николай Александрович (род. 1905) 61
Сезанн П. 37
Семенов Иван Максимович (род. 1906) 179
Семенов О. 183
Семенова Т. 179
Сенкевич Г. 89
Сент-Экзюпери А. 123
Сенькин Сергей Яковлевич (1894) 61
Серафимович А. С. 59, 74
Сервантес М. 124
Серевиль Мишель де (Франция) 185
Серов Валентин Александрович (1865—1911) 9
Серов Владимир Александрович (1910--1968) 159, 160
Сета Т. 84
Сетин Ф. 185
Сидоров А. А. 36, 39, 41, 43, 165, 179, 181, 183
Симагин Николай Николаевич (род. 1915) 171
Симаков Иван Васильевич (1877—1925) 184
Скобелев Михаил Александрович (род. 1930) 179
Смирнов Н. Г. 47, 49
Смирнов С. С. 126
Соболев Н. Н. 154
Соболевский Н. 184
Соколина Т. М. 183
Соколов Петр Петрович (1821—1899) 9
Соколов-Микитов И. 14
Сокольников М. П. 183
Соктоева И. И. 179
Соловьева И. 183
Соостер Юло Иоханнесович (1924—1970) 93, 96
Спасский С. 61
Спицын Сергей Николаевич (род. 1923) 72
Станиславский К. С. 32
Староносов Петр Николаевич (1893—1943) 19, 184
Старосельский И. 181
Стацинский Виталий Казимирович (род. 1928) 184
Стендаль 80
Степанова Варвара Федоровна (1894—1958) 160
Степонавичюс Альгирдас Юозо (род. 1927) 83, 84, 85, 179
Стерн А. 185
Стерн Л. 29
Стернин Г. Ю. 124, 127
Стоун И. 124
Сумарокова И. 182, 184
Сургайлене Аспазия Антано (род. 1928) 84
Сурис Б. Д. 183
Сутеев Владимир Григорьевич (род. 1903) 179
Сытин И. Д. 36

Тагер Е. Е. 182
Тагиров Фаик Шакерджанович (род. 1906) 61
Таиров А. Я. 44, 45
Таланов Д. 159
Тальенте (XVI век, Италия) 111, 112
Тамарин В. 183
Тарабилдене Домицеле Казевна (род. 1912) 164, 172
Тарасова Маргарита Вениаминовна (род. 1933) 174
Татлин Владимир Евграфович (1885—1953) 64
Таубер Виктор Исаевич (род. 1901) 179
Твардовский А. Т. 20
Текки Одулок 69
Теккерей В. 79
Телингатер Соломон Бенедиктович (1903—1969) 24, 59, 61, 112, 160, 165, 171, 173, 181, 184
Терехов Е. 180
Терновец Б. Н. 57
Титов Борис Борисович (1897—1951) 40, 180
Тихонов Н. С. 12
Токмаков Лев Алексеевич (род. 1928) 98, 179, 180, 181, 184
Толли Виве Вальтеровна (род. 1928) 84, 179
Толстая Татьяна Владимировна (род. 1929) 93
Толстой А. Н. 102, 183
Толстой В. П. 27, 173, 175
Толстой Л. Н. 13, 34, 69, 74
Тоотс Виллу Карлович (род. 1916) 27, 173, 175
Траугот Александр Георгиевич (род. 1931) и Валерий Георгиевич (род. 1936) 179, 184
Трофимов Б. В. 95, 87
Трофимова Е. 95
Туглас Ф. 173, 175
Турова В. В. 185
Тынянов Ю. Н. 172, 174, 183
Тырса Николай Андреевич (1887—1942) 13, 63, 64, 65, 143, 179, 184
Тышлер Александр Григорьевич (род. 1898) 52, 54
Тютчев Ф. И. 33

Уайльд О. 91
Ульянов Николай Павлович (1875—1949) 50, 79
Уразова Л. 185
Уральский Б. 54
Устинов Николай Александрович (род. 1937) 180

Фабрицкий Б. 175
Фаворский Владимир Андреевич (1886—1964) 10, 13, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 49, 50, 52, 56, 57, 59, 61, 77, 79, 113, 143, 153, 155, 167, 179, 180, 181, 182, 184
Фаворский Никита Владимирович (1915—1941) 135, 184
Фадеев А. 135
Файнберг А. 181
Фаминская Н. 185
Федоров-Давыдов А. А. 35
Федоров Иван (XVI век) 171, 175, 176
Федотов Павел Андреевич (1815—1852) 142
Фет А. А. 13
Филипповский Н. 184
Филонов Павел Николаевич 44, 64
Фитингоф Георгий Петрович (род. 1905) 67
Флекель М. И. 181, 183
Фомина Ираида Ивановна (1906—1964) 26
Фомичев В. 181
Форегер Н. М. 43
Фотеева А. 185
Фролов Вадим Антонович (род. 1926) 184
Фром Лило (ФРГ) 63
Фурманов Д. 74, 135, 139, 142
Фучик Ю. 113

Хайкин Давид Соломонович (род. 1927) 180
Хайн Ю. 180
Хайнал А. 84
Халаминский Ю. Я. 182, 183
Ханджян Григор Сепухович (род. 1926) 173
Харджиев Н. И. 44
Харкевич Иван Иванович (род. 1913) 184
Хвойник И. 52
Хегенбарт Йозеф (1884—1964, ГДР) 185
Хемингуэй Э. 23
Хижинский Леонид Семенович (род. 1896) 67, 69, 72, 184
Хлебников В. В. 44, 46
Холодовская М. З. 182
Хордыньский В. 90
Хюрлиманн Б. 89

Цапф Германн (род. 1918, ФРГ) 111, 185
Цейтлин Наум Иосифович (род. 1909) 179
Цигаль Виктор Ефимович (род. 1916) 179
Циферов Г. 185
Цуцкиридзе Леван Семенович (род. 1926) 29

Чапаев В. И. 74, 139, 142
Чапек Йозеф (1887—1945 Чехословакия) 186
Чапек К. 186
Чаренц Е. 182
Чарушин Евгений Иванович (1901—1965) 48
Чаянов А. 43
Чегодаев А. Д. 185
Чегодаева М. А. 183
Чекрыгин Василий Николаевич (1897—1922)
Чепиль Н. 181

Чепуров А. 181
Чернухина В. 182
Чернякова Л. 183
Чехов А. П. 20, 33, 71, 99, 100
Чехонин Сергей Васильевич (1878—1937) 11, 47, 63, 64, 65
Чижова И. Б. 181
Чихольд Ян (род. 1902, Швейцария) 111
Чичагова Галина Дмитриевна (1894—1966) 47, 49, 52, 184
Чичагова Ольга Дмитриевна (1889—) 47, 49, 52
Чичерин Алексей Николаевич 44, 47, 48
Чугунов Г. 189
Чуковский К. И. 23, 84, 85, 183
Чуковский Н. К. 141
Чумбуридзе В. 86

Шантыко Н. И. 159, 179, 183
Шарангович В. 79
Шатова Л. 182
Шварц Е. Л. 50
Шевелева В. 180, 185
Шекспир В. 9, 24, 32, 79, 113, 147, 175
Шиллинговский Павел Александрович (1881—1942) 113, 176
Шилов В. 184
Шитова В. 183
Шифрин Ниссон Абрамович (1892—1961) 52, 54
Шицгал А. Г. 181
Шишмарева Татьяна Владимировна (род. 1905) 64, 71, 179
Шмаринов Дементий Алексеевич (род. 1907) 14, 54, 74, 76, 77, 79, 184, 185
Шмелев И. 175
Шолом-Алейхем 76, 78, 94
Шолохов М. А. 23, 136
Шоу Б. 91, 93
Штайнмец Л. 161
Штеренберг Давид Петрович (1881—1948) 52, 54
Штильмарк Р. 97
Шуб Э. 61

Щапов В. 185
Щеглов Валериан Васильевич (род. 1901) 180
Щука Мечислав (Польша) 185

Эвенбах Евгения Константиновна (род. 1889) 64
Эдшмид К. 61
Эйдельс Л. 181
Эйзенштейн С. М. 61
Эйхенбаум Б. М. 49
Экстер Александра Александровна (1884—1949) 44, 45
Энгельс Ф. 173
Эренбург И. Г. 47, 161, 185
Эфрос А. М. 37, 39
Эшби Ф. 183
Юдин Лев Александрович (1903—1941) 64
Юдовин Соломон Борисович (1892—1954) 67
Юркунас Витаутас Миколо (род. 1910) 163, 164, 185
Юрьев А. 182
Юфа Тамара Григорьевна (род. 1937) 185

Яблонская Елена Ниловна (род. 1918) 179
Якобсон Александра Николаевна (1903—1966) 71, 179, 185
Яковлев А. 124
Якулов Георгий Богданович (1884—1928) 44, 45
Якутович Георгий Вячеславович (род. 1930) 29, 76, 77, 86, 174, 185
Ясулис Л. П. 185
Ящук В. Ф. 182

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5

СТАТЬИ

Полвека советской книжной графики 9

А. Гончаров
Проблемы оформления современной книги 31

Ю. Молок
Начала московской книги. 20-е годы 35

В. Петров
Пятьдесят лет ленинградской книжной графики 63

М. Чегодаева
Высокое искусство книги (Библиотека всемирной литературы) 73

ВЫСТАВКИ

Э. Ганкина
Первая Международная выставка иллюстраций детской книги 83

Р. Алеев
Международная выставка книг в Сокольниках 87

Е. Буторина
Девятая выставка московской книжной графики 91

А. Русакова
Выставка Д. Н. Кардовского 99

МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

В. В. Лазурский
Г. Алямовская 105

Е. И. Коган
В. Быкова 113

Д. С. Бисти
Т. Гурьева 123

А. П. Ливанов
В. Горяев 135

В. В. Лебедев
Э. Кузнецов 143

Л. А. Кравченко
В. Лазурский 147

И. И. Бекетов
Г. Кравцов 153

О КНИГАХ

Ю. Герчук
Неполный итог 159

М. Климова
«Графика Пикассо» 161

Н. Проскурникова
«Литовская графика 1964—1965». «Книга и художник» 163

Г. Алямовская
Б. В. Валуенко.
«Наборный титул и рубрики книги» 165

Е. Адамов
Популярно об искусстве шрифта 167

ХРОНИКА

Р. Алеев
IX Всесоюзный конкурс на лучшие издания 1966—1970 годов 171

ПРИЛОЖЕНИЯ

Библиография 179

Список иллюстраций 187

Указатель имен 194

ИСКУССТВО КНИГИ

Выпуск 7

Редактор
З. А. АНТИПИНА

Художественный редактор
Н. Д. КАРАНДАШОВ

Технический редактор
Е. И. ПОЛЯКОВА

Корректор
С. В. ДЕГТЯРЕВА

А-02880. Сдано в набор 25/IX 1970 г. Подписано в печать 12/XI 1971 г. Формат бумаги 84×108 1/16. Мелованная. Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 17,69. Тираж 5000 экз. Изд. № 00210. Заказ № 12346. Цена 3 руб.

Издательство «Книга». Москва, К-9, ул. Неждановой, 8/10. Типография Кустаннусосакеюхтиэ Юхтейстюэ.

3 руб.